

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

Fuentes literarias en la poesía de T. S. Eliot

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

María Teresa Gibert Maceda

DIRECTOR:

Esteban Pujals

Madrid, 2015

María Teresa Gibert Maceda

TP
1983
008-I



x-53-171189-6

FUENTES LITERARIAS EN LA POESIA DE T.S. ELIOT

TOMO I



Departamento de Lengua y Literatura Inglesa
Sección de Filología Moderna
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1983

Colección Tesis Doctorales. Nº 8/83

© María Teresa Gibert Maceda
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1983

Perrox 9200 XB 480

Depósito Legal: M-40207-1982



BIBLIOTECA

María Teresa GIBERT MACEDA

**FUENTES LITERARIAS EN LA
POESIA DE T.S. ELIOT**

Tomo I

**Director: Prof. Dr. D. Esteban
PUJALS FONTRDONA, Catedrático
de la Universidad**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Filología
Departamento de Lengua y Literatura Inglesas
Año 1981.**

SUMARIO

PRELIMINAR

I.	INTRODUCCION	1
II.	UPANISHADS y BHAGAVAD-GITA	35
III.	CLASICOS GRIEGOS Y LATINOS	83

A) Clásicos griegos:

Homero	95
Heráclito	101
Esquilo	106
Sófocles	114
Eurípides	118
Otros autores griegos	125

B) Clásicos latinos:

Virgilio	129
Ovidio	148
Séneca	161
Petronio	170
<u>Pervigilium Veneris</u>	175

IV.	LA BIBLIA	186
-----	---------------------	-----

V.	AUTORES CRISTIANOS	268
----	------------------------------	-----

San Agustín	273
Juliana de Norwich	278
<u>The Cloud of Unknowing</u>	284
San Juan de la Cruz	287
Lancelot Andreves	318

VI.	DANTE ALIGHIERI	339
	Guido Cavalcanti	413
VII.	ISABELINOS y JACOBEOs	421
	A) <u>Poesía lírica:</u>	
	Edmund Spenser	434
	B) <u>Drama:</u>	
	Thomas Kyd	437
	Christopher Marlowe	442
	William Shakespeare	447
	<u>The Raigne of King Edward the Third</u>	507
	George Chapman	510
	Ben Jonson	514
	John Marston	518
	Thomas Middleton	521
	Francis Beaumont y John Fletcher	525
	John Ford	529
	John Webster	532
	C) <u>Prosa:</u>	
	Sir Thomas Elyot	546
VIII.	POETAS INGLESES DEL SIGLO XVII	564
	John Donne	577
	Andrew Marvell	598
	John Milton	604
IX.	AUTORES INGLESES DEL SIGLO XVIII	629
	Jonathan Swift	630
	Alexander Pope	634

	Samuel Johnson	639
	Oliver Goldsmith	644
X.	POETAS ROMANTICOS INGLESES	648
	Lord Byron	656
XI.	ESCRITORES VICTORIANOS	662
	Alfred Tennyson	668
	E.B. Browning	680
	Robert Browning	689
	Dante Gabriel Rossetti	696
	Edward Fitzgerald	703
	Sir Edwin Arnold	709
	Rudyard Kipling	714
	William Butler Yeats	731
	Otros autores	753
XII.	NOVELISTAS MODERNOS	791
	Fyodor Dostoievsky	794
	Joseph Conrad	802
	Sir Arthur Conan Doyle	820
	James Joyce	836
	D.H. Lawrence	883
	Aldous Huxley	894
XIII.	ESCRITORES NORTEAMERICANOS	911
	Henry Adams	932
	Henry James	938
XIV.	MUNDO GERMANICO	960
	Richard Wagner	969
	Marie Larisch	975

	Hermann Hesse y Oswald Spengler . .	981
XV.	FILOSOFIA, ANTROPOLOGIA Y OCULTISMO . .	989
	F.H. Bradley	990
	Sir James Frazer y Jessie L. Weston	1005
	Arthur Edward Waite	1025
XVI.	EZRA POUND	1038
	CONCLUSIONES	1120
	BIBLIOGRAFIA	1127

OBRAS CITADAS ABREVIADAMENTE

- T.S.E., For Lancelot = T.S. ELIOT, For Lancelot Andrewes. Essays on Style and Order, London, Faber & Gwyer, 1928.
- " , On Poetry = T.S. ELIOT, On Poetry and Poets, London, Faber & Faber, 1957.
- " , Selected Essays = T.S. ELIOT, Selected Essays, London, Faber & Faber, 1951.
- " , The Complete Poems = T.S. ELIOT, The Complete Poems and Plays, London, Faber & Faber, 1952.
- " , The Sacred Wood = T.S. ELIOT, The Sacred Wood, London, Methuen & Co., 1928.
- " , The Use of Poetry = T.S. ELIOT, The Use of Poetry and the Use of Criticism, London, Faber & Faber, 1964.
- " , To Criticize = T.S. ELIOT, To Criticize the Critic and Other Writings, London, Faber & Faber, 1965.
- V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile = Valerie ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound, London, Faber & Faber, 1971.

PRELIMINAR

El presente trabajo es la realización de un proyecto, iniciado en el verano de 1975, cuyo primer fruto fue una tesina leída en noviembre de 1976. Con el objetivo final de analizar lo que podría llamarse el mundo literario de T.S. Eliot, comencé a estudiar las relaciones entre el autor y las obras que le habían afectado de algún modo. Pronto comprendí que el deseo era demasiado ambicioso y opté por limitar el campo de investigación al influjo ejercido por los escritores franceses sobre la poesía de T.S. Eliot. Este fue el tema de aquella tesina. En su preliminar, expliqué los motivos que me habían obligado a reducir mi propósito y anunciaba la intención de seguir trabajando para completar un estudio en el que se trataran todas las demás fuentes literarias entonces omitidas.

El método aquí adoptado es, en líneas generales, el mismo de la tesina. Partiendo de la lectura de la producción, tanto en verso como en prosa, de Eliot y asimismo de la crítica sobre ella publicada, he reunido el conjunto de datos en torno a cada autor u obra influyentes. Así han quedado redactadas las diferentes secciones, donde se registra: el momento del primer contacto, el juicio (a menudo con variaciones) que se formó Eliot del autor en cuestión, las huellas concretas impresas por éste sobre los poemas eliotianos y finalmente se propone una conclusión acerca de cada influjo individual.

"

En la tesina, las nueve secciones correspondientes a otros tantos escritores formaban un conjunto más un prefacio sobre el significado de la literatura francesa para Eliot, sus visitas a Francia, conocimientos lingüísticos, etc. Aquí, al multiplicarse el número de secciones, ha sido preciso agruparlas en capítulos y anteponer a cada uno de ellos unas páginas introductorias que se asemejan a aquel prefacio. En realidad, la tesina podría ser considerada como un capítulo más de ^{la} tesis y, aunque no ha parecido oportuno reproducirla aquí, su contenido ha estado presente durante la redacción del estudio global del que ella es un fragmento y al que deberá integrarse en el futuro.

Los quince capítulos que forman el cuerpo de la tesis van precedidos por una introducción en la cual se explica con mayor detalle el método de trabajo sólo esbozado en este preliminar. La introducción se ha convertido en el primero y quizás más significativo capítulo de todo el estudio, pues contiene la visión general sobre el uso de fuentes literarias en los poemas de T.S. Eliot.

Por último, el capítulo de gracias ha de ser muy extenso. En primer lugar al Dr. Don Esteban Pujals, director de la tesis, que en sus cursos de ^{enci}literatura me presentó el cuadro de la literatura inglesa y me acercó a muchos autores tratados en el presente trabajo. Debo recordar también su curso de doctorado 1976-77 sobre poetas ingleses del siglo XX, la atenta lectura de los sucesivos capítulos de esta tesis y sus numerosas sugerencias y correcciones. Al Dr. D. Leopoldo Durán, director de mi tesina, que ha seguido orientando mi labor. Al Tribunal que juzgó mi tesina y me animó a seguir trabajando en el mismo tema hasta terminar

la tarea entonces emprendida. A Miss Knight, que durante dos veranos en Oxford fue mi tutora en la lectura comparada de Eliot y Dante, descubriéndome una nueva perspectiva: la de una historia literaria que comprenda los distintos espacios filológicos. A la profesora de literatura inglesa en la Universidad de Alberta, Sister Marion Norman, recientemente jubilada, de quien he recibido, a través de estos años, en varias entrevistas, muy valiosos consejos. Al personal de las salas de lectura del Museo Británico, Universidad de Londres, Biblioteca Nacional de París, Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid (y en él especialmente a mi tía Blanca Gibert, en el departamento de revistas), Biblioteca de Cataluña, Hemeroteca Nacional, Instituto Británico e Instituto Francés en Madrid y de mi Facultad de Filosofía y Letras. Al Consejo Británico, por su generosa ayuda económica gracias a la cual pude volver a Londres en 1980 para completar la recopilación de datos y, en él, particularmente a Mr. Leslie Phillips que gestionó y recomendó la concesión de la beca. A mi padre, lector infatigable y corrector seguro de todas estas páginas. Y finalmente a mi madre, sobre quien ha caído, como siempre, la tarea más dura: mecanografiar el manuscrito.

I

INTRODUCCION

"Immature poets imitate; mature poets
steal; bad poets deface what they take,
and good poets make it into something bet-
ter, or at least something different."

(T.S. Eliot)

El analizar las fuentes literarias de la poesía de T.S. Eliot no debe interpretarse como un intento de restarle mérito, sino como el deseo de conocerla mejor. En efecto, la clave para la comprensión de su obra poética se halla en el uso que del pasado literario hizo el autor. Los escritores siempre han empleado las realizaciones de sus predecesores y en este sentido la utilización de fuentes es común a todos ellos. Ahora bien, Eliot se sirvió de la tradición literaria en una forma diferente, nueva, que en un principio fue rechazada y sólo paulatinamente llegó a ser admitida por sus contemporáneos. El propio poeta, a través de su crítica, fue creando un clima de opinión favorable para que fuesen recibidas sus composiciones y, de manera indirecta, realizó una defensa completa de su singular método.

Los primeros lectores de los poemas de Eliot, en particular los de The Waste Land, se vieron sorprendidos por aquel cúmulo de citas y alusiones ante las cuales no dudaron en calificar a la obra de "pastiche" y al autor como culpable de plagio. La hostilidad tenía su origen en prejuicios críticos románticos que Eliot combatió a lo largo de su vida. Pero, como los argumentos con los que el poeta fue rebatiendo a sus detractores no se hallan expuestos sistemáticamente ni condensados en un ensayo único, sino dispersos entre una multitud de publicaciones, aún persiste la incomprensión y en algunos medios todavía encuentran eco los antiguos ataques. Por ello y con el fin de evitar los equívocos que un estudio sobre fuentes literarias pudiera ocasionar, parece oportuno iniciar tal análisis con una clara explicación acerca del valor de dichas fuentes.

El detallado examen de la poesía de Eliot muestra un predominio de las fuentes literarias frente a las de otros orígenes. No es que las experiencias reales tomadas de la vida misma estén ausentes, pero su importancia y número son reducidos comparados con los elementos derivados de los libros. Semejante obra ha recibido el desprecio por parte de los críticos herederos del prejuicio según el cual toda poesía debe proceder directamente de los sentimientos o de las emociones del autor, de la naturaleza contemplada por él o de las relaciones humanas entabladas por él mismo. La idea se encuentra estrechamente ligada con la creencia de que los conocimientos pueden llegar a ser excesivos para el artista y perjudicar así sus composiciones al restarle creatividad e impedirle, en definitiva, ser original. Llevando la teoría hasta sus últimas

consecuencias, el intelectual sería incapaz de convertirse en poeta. Contra esos conceptos luchó T.S. Eliot desde el comienzo de su carrera, primero con la intención de defender a Ezra Pound, acusado de ser poeta demasiado erudito, y más tarde con el fin de justificar su propia poesía.

Frente a la corriente de opinión según la cual el poeta debe resguardarse de las influencias (consideradas por muchos indiscriminadamente como perniciosas), Eliot, ya en 1917, afirmó todo lo contrario: los poetas han de buscar nuevas influencias literarias (1). Poco después, él mismo lamentaba el hecho de que el público inglés o norteamericano contemporáneo no se preocupase por leer verso en otras lenguas modernas e insistía en la necesidad de que los poetas y los críticos del verso inglés conocieran bien el francés (2). En el mismo ensayo, el poeta quedaba comparado con el científico en cuanto que ambos contribuyen al desarrollo orgánico de la cultura: así pues, tan absurdo sería que el poeta desconociese las obras de sus predecesores o de quienes escriben en otras lenguas, como que el científico ignorase los descubrimientos de Mendel o de De Vries.

Al escribir "A Note on Ezra Pound", Eliot aseguró que el poeta había de ser un hombre extremadamente culto y que el núcleo de su formación debía ser la educación poética (3). La mayor parte de la "inspiración" de cualquier poeta debería proceder de sus lecturas y de sus conocimientos históricos. Tomando la historia en sentido amplio, el escritor tendría que ser consciente de su posición con respecto al pasado y en concreto con respecto a sus predecesores. El poeta poco instruido podría crear

una obra de algún mérito, pero lo más probable es que desperdiciase su energía e hiciese mal lo que ya ha sido bien hecho (4).

Tales opiniones, expresadas sucesivamente con la misma firmeza, quedaron mejor articuladas en un ensayo de 1919 que en cierto modo puede considerarse como el "programa" poético de T.S. Eliot: "Tradition and the Individual Talent" (5). A lo largo del ensayo, el autor expone su doctrina sobre la tradición y el sentido en que conviene al artista ser conscientemente tradicional. Así, desaconseja la adherencia al pasado inmediato y observa que la novedad es mejor que la mera repetición. Por otra parte, define el sentido histórico que todo poeta debe poseer:

"(...) the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional."

(6)

En "Tradition and the Individual Talent" ya se manifiesta el concepto de la literatura europea como un conjunto orgánico con un orden que va siendo modificado por la llegada de nuevas obras; el proceso de integración queda de-

tenidamente explicado. En cuanto a las relaciones del poeta con el pasado, tan erróneo sería tomarlo indiscriminadamente en su conjunto, como formarse enteramente sobre una o dos obras admiradas, o bien sólo sobre un período preferido.

Al final de la primera parte de "Tradition and the Individual Talent", Eliot responde a quienes pudieran objetarle que, para llevar a la práctica semejantes doctrinas, sería necesaria una gran erudición y ésta resultaría peligrosa para la sensibilidad poética. En este punto el autor sugiere, aunque aún no desarrolla, la teoría de la despersonalización del artista:

"The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality." (7)

Este es el tema que constituye el objeto de la segunda parte del ensayo, donde se explica el fenómeno con la analogía de la catalización. Como el oxígeno y el dióxido de azufre forman ácido sulfúrico en presencia del platino (8), las emociones y los sentimientos (feelings) dan lugar a la poesía en la mente del poeta, que actúa a modo de catalizador.

"The poet's mind is in fact a receptacle for seizing and storing up numberless feelings, phrases, images, which remain there until all the particles which can unite to form a new compound are present together." (9)

Así pues, el poeta no tendría una personalidad que expresar, sino un medio especial en el que se combinan las impresiones y experiencias en formas peculiares e inesperadas. El poeta no es importante o interesante porque exprese sus emociones personales; no hay que buscar nuevas emociones humanas, sino utilizar las ordinarias para convertirlas en poesía. Las emociones nunca experimentadas pueden ser tan valiosas como las familiares. Toda esta doctrina sobre la poesía queda sintetizada en la siguiente frase:

"Poetry is not a turning loose of emotion,
but an escape from emotion; it is not the ex-
pression of personality, but an escape from
personality." (10)

Las teorías sobre el valor de la tradición y la despersonalización del poeta quedaron explicadas en "Tradition and the Individual Talent", pero Eliot siguió completando y matizando lo que en esencia ya había dado a conocer. Así, en una reseña publicada el mismo año, desarrollaba su idea acerca de la formación del poeta arguyendo que éste debiera conocer todo lo que se ha conseguido en poesía, desde los comienzos, para de ese modo saber lo que él mismo está haciendo (11).

Algunos años después, en 1924, el crítico volvería a tratar su concepto de tradición para intentar, una vez más, quitar al término las connotaciones peyorativas que había ido adquiriendo. En su prólogo a Le Serpent de Paul Valéry observa cómo, al considerar la poesía inglesa contemporánea, se tiende a identificar tradición con falta de

inventiva, y originalidad con excentricidad (12). Refiriéndose al autor francés, aunque probablemente pensando en sí mismo, califica de error el que se haya llamado a Valéry "poeta intelectual" contrastándolo con los "poetas de emoción y animada pintura de la vida". Al mismo tiempo, afirma que el poema, el producto, no es más intelectual o menos, sino que está compuesto por hombres que son unos más intelectuales y otros menos, pero todos ellos igualmente capaces de escribir buena poesía (13).

Con frecuencia Eliot ha dado la impresión de aprovechar las ocasiones para justificar su forma de hacer poesía cuando trataba a determinados escritores. Esto sucedió primero con Pound, después con Paul Valéry (como se acaba de mostrar), y un poco más tarde con Lancelot Andrewes. Fácil resulta aplicar al propio Eliot su comentario sobre el gran predicador:

"(...) his erudition is essential to his originality (...)" (14).

Y, en la introducción a los Selected Poems de Ezra Pound, el crítico volvió a defender a su amigo con argumentos parecidos a los anteriormente empleados:

"The poem which is absolutely original is absolutely bad; it is, in the bad sense, "subjective" with no relation to the world^{to} which it appeals." (15)

De este modo Eliot reafirmaba la importancia que para el poeta tiene la relación con el pasado y el uso del patrimonio cultural común. A la vez, explicaba cómo era natural que el poeta, hombre cultivado, utilizase las fuentes literarias pues:

"The ordinary life of ordinary cultivated people is a mush of literature and life"(16).

Eliot pensaba que los poetas podían alcanzar la originalidad por diferentes caminos, uno de los cuales es la imitación progresiva, es decir, el proceso que consiste en encontrarse a sí mismo a través de la absorción y el rechazo de otros escritores (17). Sólo los malos poetas, por ser demasiado obtusos, son incapaces de recibir influencias (18).

Sobre la naturaleza de las influencias que reciben los lectores reflexionó Eliot en "Religion and Literature" (1935) (19). Aquí se pone de relieve cómo cada obra leída afecta al ser humano en su totalidad, aunque él no sea consciente de ello o incluso no lo desee. El crítico, quizás recordando su propia educación literaria, observa que el adolescente en un momento determinado se halla sometido a un solo influjo; poco después esa admiración total por un autor resulta substituída por otra y así, en forma sucesiva, varios escritores se van apoderando de su mente. Eliot compara el fenómeno que ocurre en la personalidad del joven con una serie de inundaciones o invasiones por parte de personalidades más fuertes que la suya. Este sometimiento a un escritor particular cesa

cuando en el lector nace el poder crítico gracias al cual se es capaz de valorar cada obra sin encontrarse dominado por ninguna. La propia personalidad se afirma al haber asimilado, mediante la lectura, una gran variedad de formas de ver la vida que coexisten en la mente del lector.

Los ensayos hasta aquí aludidos muestran cómo en la crítica de Eliot se hallan todos los argumentos necesarios para justificar el uso que en su poesía se hace de las fuentes literarias. Sería posible continuar citando testimonios en el mismo sentido que los anteriores, pero, como representan pequeñas variantes con respecto a ellos, la tarea parece superflua.

La teoría de la despersonalización del artista, los comentarios sobre el valor de la tradición, sobre las diferentes maneras de alcanzar la originalidad y sobre el proceso de recepción y asimilación de influencias diversas, en resumen, las doctrinas acerca de la poesía que Eliot fue exponiendo a lo largo de su vida constituyen el punto de partida del presente trabajo. Pero, si la defensa del empleo de las fuentes literarias por parte del poeta puede efectuarse en unas páginas con relativa facilidad, en cambio el estudio de las fuentes mismas es una tarea difícil.

En primer término, este tipo de estudio encuentra la incompreensión de quienes lo juzgan inútil. Sería erróneo tratar de explicar una obra exclusivamente en función de sus fuentes, pero éste es un aspecto más que el investigador debe considerar al analizarla. En el caso de la poe-

sía de Eliot, por sus peculiares características, el estudio de las fuentes se convierte en un preliminar indispensable para toda interpretación. Lo que en la evaluación de otras obras pudiera ser algo accesorio, aquí resulta esencial.

Las fuentes literarias de la poesía eliotiana nunca son ignoradas. Cualquier lector ante cualquier poema de Eliot es capaz de detectar espontáneamente al menos alguna de tales fuentes y el fenómeno suscita su curiosidad; los críticos, aunque se propongan no tenerlas en cuenta, acaban siempre refiriéndose a ellas; hasta el profesor de literatura que intenta no detenerse en ellas, se ve al fin obligado por sus alumnos a identificarlas y a explicar su valor. Es decir, la cuestión no se puede soslayar y, puesto que es preciso abordarla, ha de hacerse en la forma más exacta y completa que sea posible.

En varios ensayos tardíos de Eliot se hallan tanto la justificación de un estudio sobre las fuentes de su poesía como advertencias necesarias para evitar errores en los que el investigador pudiera incurrir. La aparente hostilidad del crítico hacia ese tipo de estudios era fruto del disgusto que le produjeron algunos de ellos. Por ejemplo, le irritaba que se diera a conocer el hallazgo de una fuente de su poesía con el deseo de mermar su prestigio tratando de poner en duda su originalidad. Como en ocasiones anteriores, él volvió a insistir en que forma parte de la originalidad poética el saber combinar material dispar de una nueva manera (20). También provocaba su malestar el que ciertos estudiosos actuaran como si el mero hecho de identificar las fuentes de un poema fue-

ra equivalente a comprenderlo, confundiendo así explicación con comprensión (21). El indicar los elementos diversos integrados en un poema sería el primer paso para su explicación y ésta el requisito previo para su comprensión. En definitiva, Eliot no se oponía indiscriminadamente al análisis de fuentes, sólo señalaba las posibles desviaciones que debían ser evitadas.

Muchas falsas interpretaciones sobre la poesía de Eliot tienen su origen en la ignorancia de sus fuentes. Por ello, dicho conocimiento, aunque no siempre sea imprescindible, está lejos de resultar superfluo. En unas ocasiones el identificar una determinada fuente no ayuda a explicar el sentido del poema, pero en otras lo ilumina en su totalidad. El lector puede comprender un poema sin reconocer todas sus fuentes, pero a veces perderá la oportunidad de captarlo en toda su dimensión, especialmente si se trata de las primeras composiciones de Eliot, incluyendo The Waste Land, donde culmina la técnica alusiva del poeta.

Una vez admitida la utilidad del conocimiento sobre las fuentes de la poesía de Eliot, es preciso discernir cuáles son las condiciones bajo las que debe realizarse la investigación. Esta debería tener en cuenta la ingente obra crítica acumulada sobre el tema a lo largo de los años, ^{para} no malgastar así energía buscando lo que ya ha sido descubierto, aprovechar las intuiciones de quienes sugieren un camino sin haberlo seguido hasta el fin y evitar los errores pasados.

Existen muchas monografías acerca de la influencia de un determinado autor sobre Eliot, valiosas porque iluminan ciertos aspectos de su poesía; pero, si tales estudios

aportan datos interesantes sobre unos puntos concretos, en cambio suelen tener un grave inconveniente: presentan al poeta sometido por completo a un influjo particular. Aunque no siempre sea ésta la intención original del investigador, al estudiar a Eliot en función de una sola influencia, a menudo acaba convenciéndose de que esa es la más importante, o al menos es la impresión que deja al lector. Además, en ocasiones se especula con una fuente lejana cuando con anterioridad ha sido identificada una más próxima y segura tomada de la obra de otro autor. En realidad, el mayor peligro de tales monografías radica en la tendencia a exagerar un determinado influjo olvidando los demás.

Ante el panorama actual de la crítica sobre fuentes de la poesía de Eliot, podría afirmarse que ya ha llegado el momento de superar la fragmentación del tema mediante un estudio de conjunto que aúne los esfuerzos diseminados en tantas publicaciones, cubra las lagunas y dé una visión completa de lo que hasta ahora se ha estudiado parcialmente. Sólo una consideración global permite determinar la extensión de cada influjo sobre la poesía eliotiana y establecer los límites entre unos y otros. La influencia de la mayoría de los autores que afectaron a dicha poesía ha sido analizada, pero la mera yuxtaposición de tales estudios tendría un resultado incoherente y caótico. Los investigadores han ido escribiendo en diferentes épocas, siguiendo métodos diversos, no siempre atentos a los logros de los demás, a veces contradiciendo simplemente sin rebatir las opiniones anteriores. Además, el campo de investigación no ha sido cubierto de manera uniforme, pues el in-

flujo de ciertos autores ha recibido mayor atención que el de otros, circunstancia no siempre justificada. Por otra parte, se han cometido imprecisiones y errores que es necesario corregir.

Ya en 1959 Staffan Bergsten deploraba la ausencia de estrictos principios críticos en la identificación de fuentes de la poesía de Eliot, labor que juzgaba de gran interés si era realizada bajo las condiciones idóneas (22). El proponía que se abandonase el terreno de lo subjetivo y que se hiciese un riguroso análisis basado únicamente en fundamentos sólidos.

Bergsten advirtió que la asociación accidental y arbitraria, en la mente de un investigador, de un fragmento de Eliot con uno de otro autor no debía inducir a establecer una relación causal entre ambos pasajes (23). Con tales palabras estaba poniendo a los estudiosos en guardia frente a la generalizada confusión entre fuente y simple paralelismo. En efecto, hay similitudes atribuidas a una relación de influencia que sólo son producto de la mera casualidad. Por ello se debe tener presente que la semejanza textual puede ser indicio de que ha existido influencia, pero no constituye una prueba irrefutable de que sea cierta. Aunque en teoría es fácil comprender estas distinciones, en la práctica a veces resulta extremadamente arduo el determinar cuándo la analogía se explica por pura coincidencia y cuándo es un ejemplo de influjo real. En este punto, los testimonios del propio poeta, si bien no resuelven todas las dudas, tienen un gran valor.

Dejando a un lado los paralelismos accidentales, convie-

ne distinguir entre las diversas formas en que Eliot, al escribir poesía, ha empleado las fuentes. Una división inicial podría hacerse entre uso consciente e inconsciente. Dentro del primer grupo quedaría clasificada la alusión.

La técnica alusiva aparece pronto en la poesía de Eliot, culmina en The Waste Land y a partir de esta obra, aunque no se borra por completo, va siendo paulatinamente abandonada. La presencia de dicha técnica en "The Love Song of J. Alfred Prufrock" demuestra que Eliot ya la practicaba antes de que Ezra Pound le animase a desarrollarla y le diese ejemplos de ella. Sobre la defensa que realizó Eliot de la técnica alusiva empleada por Pound (con argumentos perfectamente aplicables a su propia poesía) no es preciso seguir insistiendo, pues el asunto ha sido tratado al comienzo de la presente introducción, pero convendría añadir algunas puntualizaciones.

Eliot parece haber empleado alusiones en su poesía movido por dos razones principales que generalmente se combinan: el valor intrínseco de la frase o imagen tomada y el valor económico que su uso representa. Cuando el poeta se sentía atraído por un elemento hallado en la obra de otro autor, dicho elemento quedaba en su memoria hasta que él decidiera integrarlo en su poesía. Así pues, en el valor intrínseco de las palabras, en el placer estético que su lectura provocó en el poeta, se encuentra el origen de toda alusión, valor que persiste en la obra nueva y la enriquece. Además, la alusión, gracias a su poder evocativo, permite condensar en uno o en varios versos lo que de otro modo habría de ser explicado a lo largo de muchas páginas. Con frecuencia Eliot, mediante unas breves palabras, recrea en

la mente del lector una situación particular, la atmósfera completa de una obra, de un período histórico o de todo un mundo. En estos casos el lector comprende el poema en su totalidad sólo si es capaz de identificar la fuente. Al mismo tiempo, es necesario descubrir cuál es la función que cumplen los versos derivados, una vez situados en el nuevo contexto. Aunque cada caso presenta características propias, el efecto producido por la alusión en los primeros poemas de Eliot suele ser de contraste irónico.

La técnica de la alusión literaria es en realidad una forma de incorporar el pasado a una obra moderna y en este sentido el tema está ligado a la teoría eliotiana sobre la tradición. Evocando el pasado, el poeta se convierte en ejemplo ilustrativo de lo que significa poseer "sentido histórico", según Eliot mismo había definido el concepto en "Tradition and the Individual Talent" (24).

Las alusiones unas veces son claras, pues se refieren de forma directa a obras bien conocidas, pero otras veces resultan menos visibles. Determinados casos no dan lugar a confusión, en cambio otros han provocado entre los críticos auténticas controversias, algunas de las cuales persisten a través de los años.

La alusión es quizás el uso más llamativo de una fuente literaria, pero no el único; hay otros, también conscientes, que no tienen como finalidad el evocar un contexto. Además, los usos inconscientes, a veces reconocidos como tales por el propio poeta al serle planteados, son de gran importancia.

La actitud de Eliot en lo que se refiere a la identifi-

cación de las fuentes de su poesía ha sido desigual. Así, unas han quedado indicadas espontáneamente por él mismo (es el caso de las notas de The Waste Land), otras han sido confirmadas o negadas cuando alguien las ha propuesto y sobre muchas de ellas él ha preferido guardar silencio. De ciertos comentarios se deduce que a Eliot, especialmente en la madurez, le interesaba conocer las interpretaciones que iba recibiendo su obra y se divertía con las hipótesis, a veces absurdas, de los críticos. Por ello esperaba algún tiempo antes de manifestarse públicamente, con lo cual en ocasiones pasaba la oportunidad y nunca llegaba a hacerlo. Además de la satisfacción que le producía el mantener el misterio, había otras razones que le impulsaban a callar cuando se requería su testimonio. Según Eliot mismo observó, su memoria, tan fiel en determinados campos, era menos eficiente cuando se trataba de recordar sus propios poemas o incidentes o personas relacionadas consigo (25). Por otra parte, él consideraba erróneo el suponer que un poema podía ser explicado por su autor (26). Así pues, muchas de las preguntas que se le formulaban acerca de su poesía no recibían una respuesta satisfactoria, simplemente porque el autor se creía incapaz de darla (27).

Englobada dentro del uso de fuentes está la influencia general ejercida por una obra literaria. Si bien el número de pasajes concretos que pueden señalarse como derivados de un autor da ocasionalmente una idea sobre la relevancia de su influjo, éste no debe evaluarse sólo según dicho criterio. Es decir, la influencia no ha de ser medida por la suma de detalles particulares extraídos, que con frecuencia únicamente revelan un aspecto superficial.

Al tratar este tema, resulta indispensable tener en cuenta las opiniones de Eliot, puesto que él reflexionó detenidamente sobre la naturaleza y el valor de las influencias literarias tanto en abstracto como refiriéndose a su propia formación intelectual.

En la literatura, la influencia es un fenómeno común que une, como si de una red se tratase, todas las obras. Aunque Eliot calificara de absolutamente malo el poema absolutamente original (28) y despreciase al poeta incapaz de recibir influencias (29), en la realidad ni existe el poema absolutamente original ni el poeta impermeable a toda influencia. Tales juicios no deben interpretarse al pie de la letra, sino como expresión de que un poema resulta malo cuando su autor se aparta de la tradición y de que el hombre poco receptivo difícilmente se convertirá en buen poeta. Incluso los autores presentados como ejemplos del "genio natural que surge casi por generación espontánea" han sufrido algún influjo de ciertas obras. Así pues, admitiendo que todo autor depende de una tradición (oral en el caso de los primeros en la historia), la novedad representada por Eliot estriba en su actitud hacia dicha dependencia. Hasta él, los escritores habían contraído deudas literarias con sus predecesores aceptando el hecho como algo usual, sin reflexionar sobre ello, o bien realizando vanos esfuerzos con el fin de evitarlas. En cambio, Eliot adopta y justifica una tercera postura: ni hay que someterse pacientemente a cualquier influencia, ni hay que resguardarse de todas ellas, sino buscar activamente las más idóneas. Tales ideas fueron llevadas a la práctica en su poesía y más tarde explicadas en un plano teórico a

través de diversos ensayos.

Sin pretender que la exposición sea exhaustiva, sería interesante esbozar el proceso mediante el cual Eliot fue recibiendo influencias a lo largo de su vida. Ya desde pequeño la lectura ocupaba la mayor parte de su tiempo y pronto nació en él la afición literaria que se desarrolló en un ambiente familiar muy favorable (30). Así conoció un gran número de obras, algunas de ellas releídas años después, que fueron dejando huellas en la mente de un niño dotado de buen oído y memoria retentiva.

Según él mismo recordaría más adelante, su entusiasmo se vió sucesivamente despertado por una serie de autores que, uno tras otro, se fueron apoderando por completo de su imaginación (31). Las composiciones juveniles, publicadas entre 1905 y 1909 en revistas escolares y conservadas en The Complete Poems and Plays como una curiosidad, son imitativas de los modelos admirados hasta entonces, de Lord Byron, A.C. Swinburne y Dante Gabriel Rossetti entre otros.

A las obras conocidas a través de sus estudios en la academia Smith y en la universidad de Harvard se iban sumando las que el adolescente elegía siguiendo sus gustos. De este modo, por casualidad, encontró en una biblioteca The Symbolist Movement in Literature de Arthur Symons, que abrió un mundo nuevo para el joven (32). Entre los poetas franceses incluidos en dicha obra, Eliot sintió una especial predilección por Jules Laforgue.

Bajo la influencia exclusiva de Laforgue fueron escritos tres poemas que aparecieron en el Harvard Advocate en-

tre finales de 1909 y comienzos de 1910: "Nocturne", "Humoresque" y "Spleen". A quienes sorprendía el que Eliot hubiese dado sus primeros pasos tomando a un maestro tal, él mismo explicó cómo el principiante aprende con más facilidad de un poeta menor que de una gran figura, para él demasiado remota (33). El hecho de que Laforgue fuera un poeta secundario tuvo una consecuencia positiva para Eliot: su influjo, ejercido casi en solitario y muy intenso por algún tiempo, no podía ser duradero. Así pues, el joven poeta hubo de buscar nuevos modelos, pero a partir de entonces los tomó en una forma diferente. La experiencia sufrida con Laforgue fue única en la vida de Eliot, quien nunca volvió a someterse del mismo modo a un autor, ni a imitar su obra (salvo en la breve imitación consciente de Dante hecha en la madurez por unos motivos singulares y analizada por él (34)).

Por estimar que era preferible aprender de autores que crearan en otras lenguas o que estuvieran alejados en el tiempo (35), Eliot siguió estudiando a los poetas franceses del siglo XIX y a los dramaturgos isabelinos (36). "The Love Song of J. Alfred Prufrock" y "Portrait of a Lady" fueron sus dos primeros poemas originales, tomando el calificativo en la acepción eliotiana, es decir, a la vez nuevos, haciendo uso de la tradición literaria e insertados en ella. En estas dos composiciones ya no aparece un influjo particular ejercido por un solo autor, sino un conjunto de influencias bien asimiladas y fundidas entre sí. Además, en esta época, Eliot comenzó a utilizar la técnica alusiva, de la cual hay ejemplos en el volumen Prufrock and Other Observations (1917) que contenía, entre otros,

los dos poemas citados (37).

El proceso de influencias literarias sucesivamente recibidas por Eliot se vió modificado por la intensa actividad que inició en 1916 como redactor de notas bibliográficas. Hasta entonces él había leído obras o en relación con sus estudios o por gusto personal, pero a partir de 1916 empezó a reseñar según los encargos de las revistas en las que colaboraba. El mismo definió su labor y analizó los efectos que ella estaba teniendo sobre su personalidad:

"I have reviewed some good books and much trash. It is good practice in writing, and teaches one speed both in reading and writing. It is bad in this way, that one acquires an extraordinary appetite for volumes, and exults at the mass of printed matter which one has devoured and evacuated. I crave a new book every few days." (38)

En un principio, las reseñas versaban sobre publicaciones recientes cuya calidad era irregular y el contenido muy variado (sobre religión, filosofía, literatura y antropología entre otras materias). Con el tiempo, el autor se fue especializando en el campo de la literatura inglesa y, dentro de ella, en ciertos períodos. A las notas y reseñas se fueron sumando ensayos a través de los cuales Eliot podía expresar sus opiniones con mayor libertad.

Ligada a la actividad crítica estaba la docente, que también afectó el proceso de recepción de influencias li-

terarias por parte del poeta. Entre 1916 y 1919 Eliot enseñó en las "extensiones culturales" de las universidades de Oxford y Londres con una serie de cursos sobre literatura francesa moderna, victoriana e isabelina (39). Estas enseñanzas estimularon un gran número de lecturas de obras pertenecientes a tales períodos y al mismo tiempo constituyeron la base generadora de algunos ensayos.

La inmensa cantidad de libros que, por unos u otros motivos, Eliot iba conociendo ejercieron una progresiva influencia sobre toda su persona y en particular sobre su labor como poeta. El empleo de la técnica alusiva se acentuó en los poemas escritos entre 1917 y 1919 reunidos bajo el título de Ara Vos Prec en 1920 (40). Pues bien, muchas de las alusiones contenidas en dicha colección son referencias a obras que Eliot había leído recientemente como profesor o como crítico. En el primer caso; las listas de obras recomendadas a los alumnos en los programas son la prueba y, en el segundo, los comentarios contenidos en las reseñas o los ensayos, donde a veces incluso se citan los mismos versos que aparecen remodelados en un poema contemporáneo.

La técnica alusiva de Eliot, ya muy desarrollada en poemas como "Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar", llegó a su punto más extremo en The Waste Land (1922). La novedad que suponía este uso tan visible de las fuentes desconcertó al público a pesar de que el poeta había ido preparando a sus lectores con frases como ésta:

"Immature poets imitate; mature poets steal;
bad poets deface what they take, and good poets

make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion." ('41)

Eliot, cuando era un poeta aún inmaduro en 1909, había imitado de Jules Laforgue; pero al escribir The Waste Land estaba tomando elementos diversos que, bien asimilados, quedaron incorporados en un conjunto nuevo, unificado y coherente. La unidad habría de ser alcanzada, en parte, mediante la aplicación del método mítico (definido, al considerar Ulysses, por el propio Eliot en términos perfectamente aplicables a The Waste Land (42)) cuyas características se analizarán en el apartado referente a James Joyce del presente trabajo.

El material, agrupado aparentemente como si de fragmentos se tratase, es dispar en todos los sentidos: se escuchan distintas voces, se incluyen citas en diferentes lenguas y se mezclan varios niveles de lenguaje. Los efectos de contraste suelen conseguirse yuxtaponiendo dos situaciones opuestas: una actual descrita por el poeta y otra antigua evocada por medio de una alusión. Además, en The Waste Land se hallan los mejores ejemplos ilustrativos del valor económico de las alusiones, valor que permite condensar en unas páginas la llamada "épica moderna".

Pese al éxito que llegó a alcanzar The Waste Land, su autor no quiso escribir nada parecido. Quizás pensó haber agotado las posibilidades de la técnica y prefirió

no abusar de ella tras un empleo que había rayado en los límites de lo excesivo. El poeta probablemente se dio cuenta de que no convenía repetir los recursos en un intento de explotar los hallazgos hasta el fin. No la ausencia de fuentes literarias, sino una moderación en la forma de emplearlas, caracteriza "The Hollow Men" (1925).

El acercamiento de T.S. Eliot a la Iglesia Anglicana y su admisión en 1927 afectaron en gran medida las influencias que el autor iba recibiendo a través de los libros. La Biblia, conocida desde su niñez y presente en sus poemas anteriores, recibió su atención constante, junto con la liturgia anglicana y dos tipos de obras: sermones y tratados místicos. Estas lecturas (realizadas con un interés religioso más que literario, si bien este último también era considerable) quedaron reflejadas en poemas como "Journey of the Magi" (1927), "A Song for Simeon" (1928) y de manera especial en "Ash-Wednesday" (1930).

Después de The Waste Land, Eliot tendió hacia una nueva forma de hacer poesía y en este sentido consiguió su mayor triunfo en Four Quartets. Las diferencias entre ambas obras en lo que se refiere al uso de fuentes son significativas. En Four Quartets no sólo hay referencias a obras estrictamente literarias, sino también a sistemas filosóficos y a tradiciones religiosas. Aunque existen citas directas (incluso conservando la ortografía arcaica en algún caso, pero sin los recursos tipográficos que en un principio había previsto), predominan los ecos verbales, las reminiscencias lejanas que van entrando a formar parte de los poemas a menudo inconscientemente. Mucho más complejo que en The Waste Land es aquí el uso de fuentes; éstas resultan más difíci-

les de percibir en Four Quartets pues, tras la reelaboración sufrida en la mente del poeta, quedan casi irreconocibles. Además, en lugar de yuxtaponer material dispar, como sucedía en The Waste Land, en estos cuatro poemas se funden elementos coincidentes que intensifican los efectos, en vez de servir de contraste.

Pueden tomarse unos versos para expresar poéticamente la diferencia que, en el empleo de fuentes, existe entre ambas obras. El material integrado en The Waste Land se presenta bajo forma de fragmentos:

These fragments I have shored against my ruins
(The Waste Land, 430)

Por el contrario, en Four Quartets hay ecos:

Footfalls echo in the memory
(...)
Other echoes
Inhabit the garden.
("Burnt Norton", 11, 17-8)

Hasta aquí ha sido esbozado el proceso mediante el cual Eliot fue experimentando diversos influjos a lo largo de su vida. Siguiendo dicho curso, se ha puesto de relieve, a grandes rasgos, las principales influencias literarias recibidas en cada momento y se han consignado someramente los efectos producidos por ellas sobre sus más importantes poemas. El método seguido, válido para un breve resumen, resulta inadecuado para un estudio sistemáti-

co y exhaustivo de la cuestión. Los influjos ejercidos sobre el poeta por las diferentes obras no se sitúan cronológicamente con la armonía y claridad que la síntesis precedente haría suponer; por el contrario, al coexistir, se funden o se entremezclan, se superponen o se neutralizan. Una exposición completa del tema exige considerar todos los influjos, no sólo los más relevantes, y todos los aspectos de cada uno, desde que se inicia hasta que cesa; desde el principio hasta el fin. No siempre es posible establecer con absoluta seguridad el comienzo de un influjo y más difícil aún^{es} señalar su terminación. Unos perduran a lo largo de los años, quizás a través de toda la existencia del poeta, mientras que otros ocupan un espacio de tiempo muy limitado. Unos se ejercen de manera general, mientras que otros lo hacen puntualmente de forma muy concreta.

En definitiva, como cada influjo literario sobre la poesía de Eliot tiene unas características propias que le hacen merecedor de una atención singular, es preciso que todos sean estudiados separadamente. Tal es el método seguido en el presente trabajo, donde cada influjo ha sido analizado individualmente desde que aparece en la vida del poeta hasta que se refleja por última vez, teniendo en cuenta sus variaciones en intensidad y su relación con los demás.

El estudio de los diferentes influjos se expone, siguiendo un orden cronológico aproximado, a lo largo de quince capítulos, desde el segundo, dedicado a investigar las huellas de las Upanishads y Bhagavad-Gita en la poesía eliotiana, hasta el decimosexto, sobre la influencia de

Ezra Pound, el amigo y colaborador del poeta. Un orden cronológico riguroso habría tenido inconvenientes (por ejemplo, habría obligado a separar los clásicos latinos entre sí para tratar la Biblia y esta misma habría quedado dividida), y por tanto ha parecido preferible en algunos casos la agrupación temática, como la que reúne, tras la Biblia, en el capítulo quinto, a varios autores cristianos por las razones que se explican en la introducción correspondiente.

En cuanto a la estructura interna de los capítulos, unos versan sobre un solo autor u obra (la Biblia, a pesar de haber sido compuesta por muchos, se ha considerado como un libro único), pero la mayoría engloba a varios escritores, ordenados cronológicamente, y, cuando hay un número de datos comunes al conjunto de ellos, existe una introducción donde se reúnen las informaciones que de otro modo habría que estar repitiendo en cada caso.

Al analizar el influjo de los autores u obras (cuando éstas son anónimas, su título da nombre a la sección correspondiente) se siguen los siguientes pasos: en primer lugar, se comenta la actitud de Eliot a lo largo de su vida hacia el autor o la obra en cuestión, posteriormente se consignan las huellas impresas por él o ella en los poemas y por último se evalúa de forma global la influencia.

La actitud de Eliot, con sus variaciones en el tiempo, se estudia en función de los datos biográficos, la correspondencia y especialmente la crítica por él publicada. Los datos biográficos más relevantes aquí son los relacionados con sus estudios, sus lecturas y sus encuentros personales

con los escritores contemporáneos. Como no existe la biografía oficial del poeta, la información de este tipo debe ser extraída de publicaciones diversas (43).

La correspondencia privada de Eliot también revela algunos datos objetivos, los gustos del autor y opiniones espontáneas sobre sus recientes lecturas, pero, como en el caso de la biografía oficial, aún no ha sido editada. Mientras la obra se prepara y publica, hay que contentarse con las cartas aisladas o los fragmentos reproducidos por Valerie Eliot (44), por los críticos del poeta, sus amigos y los biógrafos o los editores de la correspondencia escrita por quienes estuvieron en relación epistolar con T.S. Eliot. Así, los editores de las misivas de Ezra Pound y James Joyce alguna vez han juzgado oportuno citar las líneas enviadas por Eliot cuando éstas se requieren para comprender las respuestas o comentarios de los otros. En 1965 se publicaron muchas cartas de Eliot, fechadas años antes, que determinadas personas enviaron a los periódicos o revistas con motivo del fallecimiento del poeta; asimismo, algunos amigos incluyeron, en los homenajes póstumos, párrafos de las cartas que habían conservado en su poder.

La extensa obra crítica de Eliot se presenta en forma de ensayos, reseñas, conferencias, prólogos, notas, cartas a los periódicos y entrevistas (45). Existen volúmenes —desde The Sacred Wood (1920) hasta On Poetry and Poets (1957) y To Criticize the Critic (1965) pasando por las sucesivas ediciones de Selected Essays -- donde han sido reunidas sus mejores páginas en prosa, pero no todas las que él publicó. Muchas de ellas no fueron consideradas

dignas de ser reproducidas y los investigadores suelen relegarlas o simplemente desconocerlas. Ahora bien, para la realización del presente estudio se ha llevado a cabo una lectura exhaustiva de dicha labor crítica, a través de la cual se ha encontrado una gran cantidad de información objetivamente valiosa, aunque sólo una parte de ella era relevante para el tema aquí tratado. En cualquier caso, la revisión completa ha tenido como fruto el hallar testimonios de interés en escritos poco prometedores a primera vista para el lector, a menudo olvidados en el fondo de una hemeroteca.

La crítica publicada por Eliot no forma un bloque doctrinal sistemático y compacto; es más bien la expresión de los pensamientos, las preferencias y los intereses propios de cada momento de su vida (46). Justamente en tal sentido esta prosa resulta útil en el presente trabajo, pues sirve para conocer la actitud de Eliot hacia los autores que afectaron su poesía, actitud que, lejos de ser uniforme a través del tiempo, sufrió variaciones más o menos importantes. Si bien no todos los autores que recibieron atención crítica por parte de Eliot tuvieron influencia sobre su poesía, él creyó haber escrito mejor acerca de quienes la habían ejercido (47). Y, aunque no se pueda establecer una regla general, suele ocurrir que el período de mayor entusiasmo por un autor coincide con la presencia de sus huellas en la poesía de Eliot.

Hemos observado cómo el análisis del influjo de cada autor consta de tres partes. De ellas se ha comentado la primera, que consiste en averiguar cuál ha sido la actitud de Eliot hacia el autor tratado, mediante la conside-

ración de los datos biográficos, la correspondencia y la crítica eliotianas. En la segunda parte se registran los detalles de la influencia concreta del autor en cuestión sobre los poemas de Eliot ordenados cronológicamente.

Es aquí donde deben distinguirse las alusiones, los ecos verbales, las reminiscencias y los influjos ejercidos sobre el tono o la atmósfera de las composiciones. También se consigna el uso de epígrafes tomados por Eliot para iniciar sus poemas y cuyo origen no siempre descubre él mismo al lector.

Para poder apreciar mejor la manera en que una frase, un párrafo o unos versos determinados han afectado a los de Eliot, se citan ambos pasajes indicando la procedencia exacta de cada uno. Además de identificar las fuentes, es preciso calificar su empleo, teniendo en cuenta que éste puede ser consciente o inconsciente, intencionado o casual, confirmado o no confirmado por el poeta (en cuyo caso es posible o probable o cierto), trivial o muy importante. Asimismo, se ha de explicar la función que adquiere el material extraído una vez situado en el nuevo contexto.

Cuando existe una fusión de elementos procedentes de diversas obras que se reflejan sobre un mismo punto, se trata cada aspecto del tema en las secciones correspondientes a los autores implicados y, a través de una nota, se señalan los lugares donde se aborda la materia desde las demás perspectivas.

En ocasiones Eliot se ha inspirado en una obra que a su vez se basa en otra también conocida por él. Esto ocurre frecuentemente con la Biblia, donde está el origen úl-

timo de algunos pasajes de su poesía afectados de manera directa por un fragmento modelado sobre las Sagradas Escrituras. En estos casos se estudia el asunto en el apartado sobre el autor de la obra que ha constituido la fuente inmediata de los versos de Eliot y, por medio de una breve alusión, se indica cuál ha sido la fuente lejana.

Cuando el influjo se ejerce por parte de una tradición más que por parte de una obra aislada, la referencia aparece al estudiar el autor más integrado o significativo dentro de la corriente o aquél que se haya expresado en la forma más parecida a la empleada por el poeta.

Si el hallazgo de una fuente ilumina el significado de un poema, debe considerarse la posibilidad de que el hecho modifique la interpretación generalmente aceptada de los versos o de la obra completa. En este sentido, ha de recordarse cómo Eliot ponía de relieve que no hay una sola interpretación correcta para cada poema (48).

La tercera parte del análisis de cada influjo recibido por la poesía eliotiana consiste en una evaluación global de la deuda literaria que el poeta ha contraído con el autor en cuestión. Aquí es indispensable desconfiar de las apariencias y abandonar todo prejuicio. Por ejemplo, debe tenerse en cuenta que la magnitud de una influencia no viene determinada por la suma de detalles que Eliot haya extraído de ciertos textos. Tampoco debe suponerse que los grandes escritores ejercen una influencia positiva; al contrario, ésta puede ser perniciosa y en cambio los mediocres pueden tener mejores efectos.

En la síntesis última sobre cada influjo es preciso mencionar su duración aproximada y las variaciones en in-

tensidad sufridas a lo largo del tiempo. Así, juzgando cada influencia comparada con las demás, se alcanzará una conclusión que permita calificarla de básica, secundaria, accidental o insignificante.

A menudo, el propio T.S. Eliot ha reconocido sus deudas y siempre ha señalado las más importantes, con lo cual ha dado muestras de la lucidez que supone el estar construyendo conscientemente sobre la herencia literaria recibida. Ahora bien, por muy valiosos que sean los testimonios del poeta, él nunca se convierte en el juez inapelable de sus obras. Del examen objetivo de los textos deben derivarse todas las conclusiones finales.

NOTAS AL CAPITULO I

1. T.S. ELIOT, Ezra Pound: His Metric and Poetry, New York, Alfred A. Knopf, 1917, p. 23.
2. T.S.E., "Contemporanea", Egoist, V, 6 (June/July, 1918) p. 84.
3. T.S.E., "A Note on Ezra Pound", To-Day, IV, 19 (Sept., 1918) p. 4.
4. Ob. cit., p. 5.
5. T.S.E., "Tradition and the Individual Talent" (I), Egoist, VI, 4 (Sept./Oct., 1919) pp. 54-5; (II), Egoist, VI, 5 (Nov./Dec., 1919) pp. 72-3.
6. Ob. cit. repr. en Selected Essays, p. 14.
7. Ob. cit., p. 17.
8. No entramos en la exactitud científica de la comparación.
9. Ob. cit., p. 19.
10. Ob. cit., p. 21.
11. T.S.E., "War-Paint and Feathers", Athenaeum, 4668 (Oct. 17, 1919) p. 1036.
12. T.S.E., "A Brief Introduction to the Method of Paul Valéry", en Paul VALÉRY, Le Serpent, London, Cobden-Sanderson, 1924, p. 7.
13. Ob. cit., pp. 12-3.
14. T.S.E., "Lancelot Andrewes", T.L.S., 1286 (Sept. 23, 1923) pp. 621-2. En Selected Essays, p. 347.
15. T.S.E., "Introduction", en Ezra POUND, Selected Poems, London, Faber & Gwyer, 1928, p. X.
16. Ob. cit., p. XI.
17. T.S.E., "Preface", en Harry CROSEY, Transit of Venus: Poems, Paris, The Black Sun Press, 1931, pp. IV-V.
18. T.S.E., "A Commentary", Criterion, XIII, 53 (July, 1934) p. 626.
19. T.S.E., "Religion and Literature", en V.A. DEMANT (ed.), Faith that Illuminates, London, The Centenary Press, 1935, pp. 29-54. En Selected Essays, pp. 388-401.
20. T.S.E., The Frontiers of Criticism, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1956. En On Poetry, p. 108.
21. Ob. cit., p. 110.
22. Staffan BERGSTEN, "Illusive Allusions: Some Reflections on the Critical Approach to the Poetry of T.S. Eliot", Orbis Litterarum, XIV (Winter, 1959) pp. 9-18.
23. Ob. cit., p. 9.
24. Vid supra p.4.
25. T.S.E., "T.S. Eliot Gives a Unique Photo-Interview", Daily Express (Sept. 20, 1937) p. 6.

26. T.S.E., "Preface", en Leone VIVANTE, English Poetry and Its Contribution to the Knowledge of a Creative Principle, London, Faber & Faber, 1950, p. XI.
27. T.S.E., On Poetry, p. 112.
28. Vid supra p. 3.
29. Vid supra p. 8.
30. La madre de T.S. Eliot llegó a escribir un poema dramático que su hijo prologó: Charlotte ELIOT, Savonarola, London, R. Cobden-Sanderson, 1926.
31. Vid supra p. 8.
32. Arthur SYMONS, The Symbolist Movement in Literature, London, W. Heinemann, 1899.
33. T.S.E., "Talk on Dante", Italian News, 2 (July, 1950) pp. 13-8. En Selected Essays, p. 126.
34. T.S.E., To Criticize, p. 18.
35. T.S.E., "Philip Massinger", T.L.S., 958 (May 27, 1920) pp. 325-6; en Selected Essays, p. 206. "A Commentary", Criterion, XIV, 57 (July, 1935) p. 612.
36. T.S.E., "Introduction" en Ezra POUND, Selected Poems, p. VIII.
37. T.S.E., Prufrock and Other Observations, London, The Egoist, 1917.
38. Carta de T.S.E. a Conrad Aiken (21-VIII-1916) repr. en V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. X.
39. Ronald SCHUGHARD, "T.S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part I", Review of English Studies, XXV, 98 (May, 1974) pp. 163-73 y "T.S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part II", ib., XXV, 99 (Aug., 1974) pp. 292-304. Aquí se reproducen los programas correspondientes.
40. T.S.E., Ara Vos Prec, London, The Ovid Press, 1920.
41. T.S.E., "Philip Massinger", ib.; en Selected Essays, p. 206.
42. T.S.E., "Ulysses, Order and Myth", Dial, LXXV, 5 (Nov., 1923) p. 483.
43. A pesar de las recomendaciones de T.S. Eliot en sentido contrario, su viuda, Valerie Eliot, está considerando la posibilidad de confiar documentos y facilitar la ayuda precisa a un investigador cuya obra, muy necesitada por la crítica actual, desplazaría las pseudobiografías sensacionalistas que se han publicado hasta ahora.
44. Valerie Eliot, en su edición de los borradores de The Waste Land, da a conocer varias cartas inéditas.
45. Debe tenerse en cuenta que a veces en las entrevistas no se hace una transcripción exacta y en algún caso pueden haberse producido deformaciones.
46. Geevarghese T. PANICKER estudia detalladamente la cuestión en A Whole of Feeling. A Study of the Place of Emotion and Feeling in The Poetic Theory of T.S. Eliot, Washington, The Catholic Univer-

sity Press, 1959, que es el resumen de su tesis doctoral.

47. T.S.E., To Criticize, p. 20.

48. T.S.E., On Poetry, p. 113.

II

UPANISHADS Y BHAGAVAD-GITA

Let not fruits of action be thy motive

And do not think of the fruit of action

Cuando en 1949 preguntaron a T.S. Eliot si conocía alguna otra cultura además de la occidental, el poeta respondió con las siguientes palabras:

"Not very much, except that of India. Of course, any person of education knows a little about Chinese culture, which is very great." (1)

De la cultura china propiamente dicha no han quedado huellas importantes ni en la crítica ni en la poesía de Eliot, mientras que el pensamiento filosófico y religioso de la India ha marcado de manera muy profunda su obra.

Probablemente inducido por Irving Babbitt (2), Eliot estudió en Harvard desde 1911 hasta 1914 los sistemas filosóficos y la literatura antigua de la India. En lo que se refiere a conocimientos lingüísticos, siguió las clases de sánscrito impartidas por el profesor Charles Rockwell Lanman y recibió algunas nociones de pali. El mismo Eliot ha recordado con sus propias palabras la experiencia que en tal sentido adquirió en Harvard y los motivos que le

pulsaron a abandonar tales estudios:

"Two years spent in the study of Sanskrit under Charles Lanman, and a year in the mazes of Patanjali's metaphysics under the guidance of James Woods, left me in a state of enlightened mystification. A good half of the effort of understanding what the Indian philosophers were after -- and their subtleties make most of the great European philosophers look like schoolboys -- lay in trying to erase from my mind all the categories and kinds of distinction common to European philosophy from the time of the Greeks. My previous and concomitant study of European philosophy was hardly better than an obstacle. And I came to the conclusion -- seeing also that the "influence" of Brahmin and Buddhist thought upon Europe, as in Schopenhauer, Hartmann, and Deussen, had largely been through romantic misunderstanding -- that my only hope of really penetrating to the heart of that mystery would lie in forgetting how to think and feel as an American or an European: which, for practical as well as sentimental reasons, I did not wish to do." (3)

Es decir, según este testimonio, Eliot habría puesto un punto final a aquellos estudios por miedo a separarse de la tradición occidental sin poder tampoco integrarse plenamente en una civilización extraña. Verdad es que dejó de asistir a clases sobre filosofía, religión y lenguas de la India en la universidad de Harvard, pero su interés no se apagó por completo.

Además del influjo recibido durante aquellos cursos en Harvard, Eliot mantuvo largo tiempo su amistad con un profesor de sánscrito de dicha universidad, Paul Elmer More. Por otra parte, conservó y releyó ^{libros} adquiridos en aquel período (4), a los cuales se sumaron otros nuevos, publicados acerca de los mismos temas, que Eliot comentó en su etapa inicial de colaborador en diversas revistas. Como ejemplo de reseñas eliotianas de obras en torno a los sistemas filosóficos y religiosos de oriente podrían citarse dos: la de Outlines of Jainism (5) y la de Brahmadarsanam, or Intuition of the Absolute (6). En esta última, el crítico insiste sobre la necesidad de una buena introducción breve a la filosofía de la India y define las características que tal obra debería reunir:

"A good brief introduction to Indian philosophy is still much to seek. Such a work ought to be both historical and comparative. It ought to draw the line very clearly between the religious intuition, which the various schools of philosophy all assumed, and the interpretations, which are widely diverse; it ought to make quite clear to the Occidental mind the difference between the Vedas and the Upanishads, which are properly religious texts, and the earliest philosophical texts of the primitive Sankhya." (7)

Según Stephen Spender, Eliot habría confiado a Gabriela " Mistral la intención pasajera que había tenido de hacerse budista (8). Aunque nunca llegó a convertirse a tal religión, el budismo ejerció un cierto papel en su existencia

y marcó de algún modo su particular aceptación del cristianismo. Sobre este punto concreto, en qué forma budismo y cristianismo le afectaron, persiste una fuerte controversia que arranca de una actitud ambigua por parte de él mismo. Unos autores cristianos perciben en el pensamiento de Eliot elementos extraños a la religión que el poeta profesaba públicamente, elementos cuya presencia atribuyen a sus contactos con el budismo (9). En cambio otros, desde el extremo opuesto, ponen de relieve los errores y las falsas ideas que Eliot se había formado del hinduismo y del budismo y por tanto no admiten al poeta como uno de los suyos (10). Sin entrar a fondo en un análisis de la cuestión, que excedería los límites del presente trabajo, debe considerarse la tesis de D.D. Jyoti (según él, admitida por Eliot) de que el poeta aceptaba las ideas básicas de las escuelas hindúes y budistas siempre y cuando no fueran incompatibles con el cristianismo ortodoxo (11).

En cualquier caso, lo que Eliot rechazó siempre fue la mescolanza de creencias tomadas de diferentes sistemas sin orden ni concierto, el tomar de aquí y de allá de manera anárquica. Eliot alabó la recopilación publicada por N. Gangulee bajo el título de Thoughts for Meditation, comentando que asignaba un valor especial a una antología en la cual se situaban frente a frente textos extraídos de las escrituras judías, cristianas, musulmanas, hindúes y budistas (12). Ahora bien, ello no debe inducir a pensar que él creyera posible el alcanzar una síntesis armónica entre sistemas que coinciden en algunos puntos, pero entre los cuales existen unas notables divergencias.

Algunos investigadores recuerdan aisladamente el famoso párrafo de After Strange Gods (13) como prueba de la ruptura total de Eliot con los estudios relativos a la India, sin tener en cuenta que el propio autor matizó sus palabras más adelante. La frase enlightened mystification, tantas veces citada, posee un tono irónico que puede dar la impresión de un cierto desprecio hacia la filosofía de la India; pero la actitud posterior del poeta demostró que la ironía iba contra sí mismo, contra su aceptación inmadura de la novedad que para él, como para otros jóvenes occidentales, había supuesto aquel mundo exótico, y no contra el mundo mismo. El autor abandonó pronto el estudio sistemático, emprendido con tanto entusiasmo, y por tanto no llegó a alcanzar el nivel de un especialista en tales materias, pero fue algo más que un simple aficionado.

La admiración de Eliot por el pensamiento filosófico de la India fue profunda y duradera. En este sentido, el influjo de hombres como Irving Babbitt (14) prevaleció sobre el poeta frente a la negativa actitud de otros amigos, como Ezra Pound, que despreciaban la civilización hindú (15). Eliot mismo definió (en la entrevista de 1949 ya citada) el aspecto que más le atraía:

"India has already given something of the highest value to the world." (16).

Y, al preguntarle en qué consistía aquello tan valioso, explicó:

"That without spiritual knowledge man is an incomplete being" (17).

En cuanto a los libros que más le habían impresionado, el poeta fue muy conciso y, sin añadir otros comentarios, repondió:

"The Upanishads and the Bhagavad-Gita."

Ya en el famoso ensayo sobre Dante de 1929, el crítico había elogiado la Bhagavad-Gita comparándola, en cuanto gran poema filosófico, con la Divina Comedia (18). Años más tarde, en 1955, volvería sobre la misma idea, citando esta vez no sólo la Bhagavad-Gita y la Divina Comedia, sino también De réum naturae (19).

En un programa radiofónico de 1946 sobre "The Unity of European Culture", publicado como apéndice en Notes Towards the Definition of culture, Eliot reconoció el influjo del pensamiento de la India sobre su propia poesía:

"Long ago I studied the ancient Indian languages, and while I was chiefly interested at that time in Philosophy, I read a little poetry too; and I know that my own poetry shows the influence of Indian thought and sensibility." (20)

Además, decía que él nunca había sido un orientalista erudito y precisaba que la influencia de la literatura oriental sobre los poetas occidentales, concretamente los ingleses, se había ejercido a través de traducciones.

Partiendo del testimonio de Eliot, según el cual ciertas obras de la antigüedad de la India habrían afectado su propia poesía, debe iniciarse una investigación sobre tales fuentes.

Es en The Waste Land donde las huellas del pensamiento filosófico y religioso de la India aparecen por primera vez en la poesía de Eliot. El título de la tercera parte del poema, "The Fire Sermon", se deriva de un sermón de Buda incluido en el Maha-Vagga. Prueba del interés del autor hacia dicho sermón es la cita que de él hace en una reseña de 1919, donde el crítico lo compara, en cuanto al método, con "Mundus Mare" de John Donne (21).

Resulta improbable que Eliot consultase una edición del Maha-Vagga en la lengua original y es por el contrario verosímil que se basase únicamente en una traducción al inglés. Como el poeta, en la nota al verso 308 de The Waste Land, advierte al lector que el texto del "Fire Sermon" budista se encuentra en la obra de Henry Clarke Warren Buddhism in Translations, esta antología debió de ser la fuente directa empleada por él mismo.

Eliot en sus notas elogia a Warren como uno de los grandes pioneros de los estudios budistas en occidente (22). La obra Buddhism in Translations forma parte de la colección "Harvard Oriental Series"; así pues, el poeta quizás la leyó, o incluso adquirió, mientras estudiaba en la universidad bajo cuyos auspicios se había editado el libro (23).

Warren presenta el fragmento I,21 del Maha-Vagga bajo el título de "THE FIRE-SERMON" (24). En él, Buda se dirige a los mil seguidores que le escuchan atentos para explicarles que todo está ardiendo:

"All things, O priests, are on fire"

El maestro va enumerando qué cosas son las que arden:

"The eye, O priests, is on fire; forms are on fire; eye-consciousness is on fire; impressions received by the eye are on fire; and whatever sensation, pleasant, unpleasant, or indifferent, originates in dependence on impressions received by the eye, that also is on fire."

y con qué arden:

"With the fire of passion, say I, with the fire of hatred, with the fire of infatuation; with birth, old age, death, sorrow, lamentation, misery, grief, and despair are they on fire."

Con insistencia, en un estilo repetitivo, Buda aplica lo que ha dicho sobre los ojos al resto de los sentidos hasta hacer comprender a sus discípulos cómo deben liberarse de las pasiones mediante la aversión hacia todo lo que arde:

"And in conceiving this aversion, he becomes divested of passion, and by the absence of passion he becomes free, and when he is free he becomes aware that he is free; and he knows that rebirth is exhausted, that he has lived the holy life, that he has done what it behooved him to do, and that he is no more for this world."

Durante el discurso, y gracias a él, todos los oyentes alcanzan la liberación:

"Now while this exposition was being delivered, the minds of the thousand priests became free from attachment and delivered from the depravities."

Del "Fire Sermon" de Buda Eliot sólo parece haber derivado el título de la tercera sección de The Waste Land y un verso contenido en ella:

Burning burning burning burning
(The Waste Land, 308)

En el verso se condensa la idea central del "Fire Sermon" en una sola palabra que, repetida cuatro veces, mantiene la característica reiteración del texto original. Los versos que aparecen a continuación en el poema (309 y 310) son una cita de las Confesiones de San Agustín (25). Eliot situó conscientemente a Buda junto al santo cristiano:

"The collocation of these two representatives of eastern and western asceticism, as the culmination of this part of the poem, is not an accident." (26).

Se ha objetado que Buda no es un representante del ascetismo oriental (27). Del mismo modo, se ha puesto de

relieve que la comparación entre el "Sermón del fuego" y el "Sermón de la montaña" tampoco ha sido afortunada, puesto que el correspondiente a este último sería el "Sermón de Benarés" (28). Quizás hubiera sido más prudente abstenerse de comparar (aunque sólo fuera en cuanto a importancia) el "Sermón del fuego" con el "Sermón de la montaña", y más exacto proponer a Buda y a San Agustín como representantes de la espiritualidad o del pensamiento religioso de oriente y occidente, evitando así el término ascetismo. Ahora bien, todo esto constituye una crítica negativa de las notas y no del poema mismo. Aquí ya no se está debatiendo el tema de los errores y falsas ideas de Eliot sobre el budismo, sino que se están considerando las notas sólo en cuanto reveladoras de las intenciones del autor. Y, en este caso, Eliot a través de sus anotaciones descubre cuáles son sus deseos profundos: presentar de manera paralela textos religiosos cristianos y budistas mostrando, no las divergencias, sino las afinidades entre ambas doctrinas.

A la luz del sermón de Buda, en el verso 308 de The Waste Land:

Burning burning burning burning

el símbolo del fuego, polivalente a lo largo de la poesía de Eliot, debe ser interpretado como conjunto de pasiones que consumen a los hombres y de las cuales ellos deben liberarse. El verso, situado entre las palabras de San Agustín sobre su llegada a Cartago (verso 307) que son símbolo de la entrada en el mundo del pecado y las palabras sobre su liberación gracias al favor divino (versos 309-10),

indica que el pecador se ha estado quemando con sus propios malos deseos. Evidentemente, aunque el pecador se asocie en principio con San Agustín, en el contexto del poema adquiere el sentido más amplio de habitante de The Waste Land.

Eliot ha unido a Buda y a San Agustín, como representantes de la espiritualidad de oriente y de occidente, al final de "The Fire Sermon" porque ambos predicán (en parte mediante una parecida mortificación de los sentidos) una misma liberación del hombre encadenado por los vicios. Aunque existan diferencias entre las nociones de pecado y en las vías de salvación para budistas y cristianos (las últimas palabras de San Agustín demuestran que Eliot prefirió la doctrina cristiana de la providencia divina frente a la visión budista del hombre que consigue liberarse únicamente con su propio esfuerzo y sin ayuda de Dios), el poeta aquí sólo pone de relieve cómo el mensaje es básicamente el mismo y une dos fuentes tan distantes con el fin de intensificar el carácter universal de dicho mensaje (29).

El título de la quinta sección de The Waste Land, "What the Thunder said", también tiene su origen en un texto perteneciente a la literatura de la India. Eliot no explica directamente la fuente del título en sus notas pero, al comentar unos versos contenidos en la última parte del poema, revela que se ha inspirado en una fábula contenida en la Brihadaranyaka Upanishad, 5,1, y añade que la correspondiente traducción puede encontrarse en la obra de Deussen Sechzig Upanishads des Veda (30).

Probablemente fue Charles R. Lanman quien llamó la atención del poeta sobre la "fábula del Trueno". Nada ex-

traño sería, puesto que el propio Lanman citó tal fábula al comienzo de un artículo aparecido en 1913 y por tanto escrito o revisado aproximadamente en el período durante el cual Eliot era su alumno (31'). Este pudo consultar la publicación o simplemente escuchar el relato en una de las clases impartidas por Lanman.

Dada la brevedad de la fábula, en lugar de resumir su contenido, parece más oportuno reproducirla por completo en la versión inglesa de Lanman:

"Three kinds of children of Praja-pati, Lord of Children, lived as Brahman-students with Praja-pati their father: the gods, the human beings, the demons. -- Living with him as Brahman-students, the gods spake. "Teach us, Exalted One". Unto them he spake this one syllable Da. "Have ye understood?" "We have understood", thus they spake, "it was dámyata, control yourself, that you saidest unto us." "Yes", spake he, "ye have understood."

Then spake to him human beings, "Teach us, Exalted One". Unto them he spake that selfsame syllable Da. "Have ye understood?" "We have understood," thus they spake, "it was dattá, give, that thou saidest unto us." "Yes", spake he, "ye have understood."

Then spake to him the demons, "Teach us, Exalted One". Unto them he spake that selfsame syllable Da. "Have ye understood?" "We have understood," thus they spake, "it was dáyadhvam, be compassionate, that thou sai-

dest unto us." "Yes," spake he, "ye have understood."

This is which that voice of god repeats, the thunder, when it rolls "Da Da Da," that is, dāmyata dattā dāyadhvam. Therefore these three must be learned, self-control, giving, compassion." (32).

De esta leyenda deriva Eliot el título para la última parte de The Waste Land y en ella se inspira al escribir un largo fragmento de "What the Thunder said". Como sucede frecuentemente en la poesía de Eliot, a la fuente más importante y general de una sección se suman otras concretas de orden secundario. Por tanto, para evitar digresiones que pudieran tener un efecto negativo en la exposición, será preciso ceñirse aquí a las fuentes relacionadas con el pensamiento y la literatura de la India, teniendo en cuenta que el influjo de otros autores sobre esta misma sección se estudia en el apartado correspondiente a cada uno de ellos.

El fragmento en cuestión comienza con los siguientes versos:

Ganga was sunken, and the limp leaves
Waited for rain, while the black clouds
Gathered far distant, over Himavant. (33)
The jungle crouched, humped in silence.

(The Waste Land, 395-8)

Según la tradición hindú, hubo un período de crisis espiritual en aquellas tierras que coincidió con una terrible sequía durante la cual las aguas del Ganges descendieron

hasta un nivel mínimo. Desde entonces, la disminución del caudal del río es considerada por los hindúes como síntoma de decadencia espiritual y cultural (34). Así pues, la evocación de ese momento de sequía material con la que se corresponde una total aridez espiritual resulta muy apropiada para definir el estado en que se encuentra la tierra baldía del poema eliotiano. Para expresar un estado de cosas occidental y contemporáneo, el poeta viaja en el espacio y en el tiempo hasta hallar en uno de los más antiguos mitos hindúes unas imágenes que se ajustan perfectamente en el contexto de The Waste Land.

Cuando el Ganges se encuentra hundido en su cauce y la vegetación se agosta, en la lejanía, sobre las montañas, se genera la tormenta:

Then spoke the thunder

DA

Datta: what have we given?

My friend, blood shaking my heart

The awful daring of a moment's surrender

Which an age of prudence can never retract

By this, and this only, we have existed

Which is not to be found in our obituaries

Or in memories draped by the beneficent spider

Or under seals broken by the lean solicitor

In our empty rooms

DA

Dayadhvam: I have heard the key

Turn in the door once and turn once only

We think of the key, each in his prison

Thinking of the key, each confirms a prison
 Only at nightfall, aethereal rumours
 Revive for a moment a broken Coriolanus

DA

Damyata: The boat responded
 Gaily, to the hand expert with sail and oar
 The sea was calm, your heart would have responded
 Gaily, when invited, beating obedient
 To controlling hands

(The Waste Land, 399-422)

Eliot, en la nota al verso 401, traduce datta como give, dayadhvam como sympathise y damyata como control (35). Se observará que el poeta ha adoptado la versión de Lanman, aunque ha alterado el orden de los mandamientos de la fábula, ha preferido concentrar en una sola palabra, sympathise, el contenido semántico de be compassionate (modificando así ligeramente su significado) y además ha sustituido control yourself por control. En el relato hindú, los tres grupos (dioses, hombres y demonios) interpretan la misma respuesta de Praja-pati, DA, de tres maneras diferentes y el Creador considera que las tres son válidas. Debe tenerse en cuenta que la raíz DA (el infinitivo correspondiente en castellano sería DAR) está presente en datta, en dayadhvam y en damyata, que son en definitiva tres formas de dar.

En The Waste Land resuena, como en la fábula, tres veces el mandamiento del Trueno y se desarrollan poéticamente, una a una, las tres interpretaciones: datta, dayadhvam y damyata. Datta se ejemplifica con una entrega amorosa. Dayadhvam se ilustra con unos versos acerca del aislamiento,

es decir, la falta de simpatía (en el sentido etimológico de la palabra) entre los seres humanos (36). Finalmente, al mandamiento damyata, que Eliot (bien por error, bien por propia conveniencia) lee como control en lugar de control yourself, sigue una comparación entre la manera en que el barco responde a los movimientos del remero experto cuando el mar está en calma y la forma en que el corazón debería responder a las manos que lo controlan. En los tres casos se percibe que el mandamiento del Trueno no ha sido obedecido adecuadamente: la entrega no estuvo impulsada por un amor auténtico; el hombre no se comunica con los demás, sino que se aísla en su propio ser como en una prisión que nunca podrá abandonar; el corazón no responde con alegría a las manos que lo controlan (37).

Al término de The Waste Land se repiten los tres mandamientos del Trueno, esta vez en un solo verso:

Datta. Dayadhvam. Damyata.

(The Waste Land, 432)

y el poema acaba con el final propio de una Upanishad también repetido tres veces:

Shantih shantih shantih

(The Waste Land, 433)

que el poeta, en su nota correspondiente, traduce como "The Peace which passeth understanding".

Además de estas claras huellas de la literatura de la India en The Waste Land, se ha sugerido que dos versos in-

tegrados en el pasaje inspirado por el episodio bíblico de los discípulos de Emaús (38) hubieran podido tener su origen en una leyenda budista recogida por Henry Clarke Warren en Buddhism in Translations (39). Según el relato budista, un hombre pidió limosna a una mujer que pasaba por el camino; ella sólo se rió de él, pero así le concedió el mejor don, puesto que el hombre, al ver los dientes, comprendió la impureza esencial de un cuerpo cuyos huesos pudo percibir y de ese modo alcanzó la santidad. Poco después, el santo encontró al marido que buscaba a su mujer y le respondió:

"Was it a woman, or a man,
That passed this way? I cannot tell.
But this I know, a set of bones
Is traveling on upon this road" (40).

Teniendo en cuenta que Eliot mencionó la obra Buddhism in Translations en sus notas a propósito del "sermón del fuego", aunque en este caso no indicara la fuente, sería probable que las palabras citadas hubieran inspirado los versos:

Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
(The Waste Land, 363-4)

Entre los borradores de The Waste Land apareció un breve poema manuscrito:

I am the Resurrection and the Life
I am the things that stay, and those that flow.

I am the husband and the wife
 And the victim and the sacrificial knife
 And the fire, and the butter also. (41)

El primer verso es una transcripción literal de las palabras de Jesucristo a Marta en el diálogo que precede a la resurrección de Lázaro:

"I am the resurrection and the life"

(John, 11:25) (42)

Pero, como bien ha indicado Valerie Eliot, este poemita se ha visto principalmente influido por la Bhagavad-Gita:

I am the rite, the sacrifice,
 The offering for the dead, the healing herb:
 I am the sacred formula, the sacred butter I am
 I am the fire, and I the oblation (offered in
 the fire),(43)

La yuxtaposición de ambas fuentes es realmente curiosa. Ahora bien, los versos quedaron inéditos y, sin haber sido suprimidos por Pound, Eliot ni los incorporó a la versión definitiva de The Waste Land, ni a cualquier otra obra. Olvidados quedaron hasta el descubrimiento y posterior edición de los manuscritos de The Waste Land.

También entre los borradores de The Waste Land quedó un símbolo budista, la rueda, que Eliot tomó indirectamente de la literatura oriental, a través de The Light of Asia de Sir Edwin Arnold (44). Se trata de la exclamación:

London, your people is bound upon the wheel! (45)

Al ser eliminado este verso y el pasaje completo en el que se encontraba, el símbolo de la rueda dejó de figurar explícitamente en The Waste Land, aunque no desapareció por completo de la poesía eliotiana (46).

Aún considerando los elementos procedentes del budismo en los manuscritos de The Waste Land junto a los hallados en la versión definitiva de la obra, parece excesivo llamarla "poema budista" como hizo un determinado crítico:

"History is repetition, a cyclic process.
And this is the new thing to be said about The Waste Land. It is a poem about ennui because it is a Buddhist poem about reincarnation." (47)

De manera general podría afirmarse que a lo largo de todo el artículo donde aparece tal aseveración se sobreestima el influjo de la literatura budista sobre la poesía de Eliot. Además, ya de forma más concreta, se han acumulado argumentos contra dicha tesis hasta tal punto que ya resulta innecesario buscar otros más para rebatirla (48). No es que el budismo se encuentre ausente de The Waste Land, pues juega un cierto papel en el poema, pero su importancia es reducida frente a influjos de muy diversas procedencias. Si el The Waste Land el budismo ha dejado sus huellas, también lo ha hecho el cristianismo, y además de una manera muy palpable, a través de la Biblia.

A veces es difícil hallar la justa medida de la influjos y en la crítica se pasa bruscamente de la minusvaloración

al extremo opuesto. Quizás por ello convenga recordar unas palabras de Kristian Smidt sobre la "actitud religiosa" mostrada en The Waste Land, actitud que es relevante aquí por cuanto se estudia el influjo de unas obras literarias que a la vez son textos sagrados:

"The Waste Land is determined by its religious attitude. It is a criticism of life from a Christian and Hindu and Buddhist point of view, but without the faith of any of these religions, or rather with the faith of them all but with a still more powerful scepticism." (49)

La presencia de huellas hindúes y budistas en Four Quartets, junto a las cristianas y otras muchas procedentes del pensamiento occidental, ha originado una gran controversia. No es que se haya negado el influjo de obras orientales sobre Four Quartets, pues concretamente es por todos admitido el de la Bhagavad-Gita. La polémica existe porque no hay una opinión unánime sobre el uso que hace Eliot de dichas fuentes y su relación con las demás. Aunque para llegar a unas conclusiones al respecto sea preciso considerar de una manera global Four Quartets, para facilitar la exposición es conveniente ir analizando cada uno de los cuartetos en busca de las fuentes orientales que en ellos aparecen.

En el movimiento inicial de "Burnt Norton" tiene lugar una extraña experiencia:

Dry the pool, dry concrete, brown edged,
 And the pool was filled with water out of sunlight,
 And the lotos rose, quietly, quietly,
 The surface glittered out of heart of light,
 And they were behind us, reflected in the pool.
 Then a cloud passed, and the pool was empty.

("Burnt Norton", 34-6)

Aquí debe recordarse el gran valor simbólico que tiene el loto para el pensamiento oriental. El arte representa el loto abierto como la cuna de Brahma, el dios creador, pues dicha flor es para los hindúes un símbolo femenino del universo creado y de la perfección de la sabiduría (50). También es cierto que Buda suele aparecer sobre una flor de loto abierta, aunque resulta excesivo derivar de tal circunstancia la idea de que la experiencia descrita en los versos de Eliot sea budista (51). En cambio, es atractiva la sugerencia de que el loto simboliza la realidad completa de la cual las cosas sensibles son sólo una parte; en este caso la experiencia se relacionaría con el hinduismo más que con el budismo (52). En cualquier caso Eliot debió de tener muy presente la connotación religiosa que el loto tiene en el misticismo oriental y la manera en que la flor trasciende los cuatro elementos por tener la raíz en la tierra, el tallo en el agua, las hojas en el aire y los pétalos recibiendo la luz del sol (53).

Más adelante, en el segundo movimiento de "Burnt Norton" se encuentran los versos:

At the still point of the turning world. Neither
 flesh nor fleshless;
 Neither from nor towards; at the still point,
 there the dance is,
 But neither arrest nor movement. And do not
 call it fixity,
 Where past and future are gathered. Neither
 movement from nor towards,
 Neither ascent nor decline. Except for the
 point, the still point,
 There would be no dance, and there is only the
 dance.

("Burnt Norton", 62-7)

Como fuente del still point of the turning world N. Srivastava ha citado las siguientes palabras de Krishna a Arjuna:

"Arjuna, the Lord dwells in the hearts of
 all beings, who are mounted on the automaton
 of this body, causing them by His illusive
 power to revolve."

(Bhagavad-Gita, XVIII, 61)

Así, Krishna sería el punto inmóvil que con su energía hace girar alrededor de él a todo el mundo (54).

También resulta interesante la interpretación mucho más reciente de C.T. Thomas, quien explica los versos de "Burnt Norton" a la luz de la mitología hindú (55). Una de las más conocidas manifestaciones de Shiva es Nataraja, el "Señor de la danza", que simboliza la actividad de Dios

y a quien se representa danzando en el centro del cosmos. Nataraja es la fuente de todo movimiento y, paradójicamente, el lugar donde ejecuta su danza es el centro del universo y a la vez el corazón del hombre. El devoto de Shiva siente el espíritu del dios mediante la quietud y la paz dentro de su alma. C.T. Thomas apoya su tesis poniendo de relieve que en un número del Criterion de 1927 aparecen varias referencias a la danza de Shiva (56). Ciertamente Eliot pudo leer las alusiones a la danza de Shiva en artículos de otros autores publicados por su Criterion aquel mismo año, pero debe precisarse que ésto no era necesario, pues él mismo en 1925 ya había reseñado Mudras: the Ritual Hand Poses of the Buddha Priests and the Siva Priests junto a una obra histórica sobre la danza en Europa (57).

Así pues, la fuente principal del pasaje se encuentra en el pensamiento filosófico de la India y, aunque no se mencione en estos versos de Eliot, es difícil evitar su conexión con la imagen de la rueda. Ahora bien, si se desea hallar un paralelismo occidental, habría que recurrir a la idea de Dios como motor inmóvil, centro estable de todo el universo, pero semejante concepto nunca podría ser considerado como fuente directa de los versos de "Burnt Norton" porque la analogía de la danza es extraña a él.

Otros versos de "Burnt Norton":

The inner freedom from the practical desire,
The release from action and suffering, re-
lease from the inner
And the outer compulsion,

("Burnt Norton", 70-2)

pueden relacionarse con las palabras que Krishna dirige a Arjuna explicándole cómo debe evitar todo apego a los frutos de la acción:

"On action alone be thy interest,
Never on its fruits;
Let not the fruits of action be thy motive,
Nor be thy attachment to inaction."

(Bhagavad-Gita, II,47) (58)

Eliot ya había empleado la Bhagavad-Gita en los borradores de The Waste Land, pero, como a partir de "Burnt Norton" el uso de tal obra en la poesía de Eliot será frecuente, parece necesario hacer observaciones generales acerca de la obra. La Bhagavad-Gita es un canto, compuesto por dieciseis capítulos, que se encuentra hacia la mitad del Mahabharata, la gran epopeya hindú de la cual es el episodio más interesante y conocido. El Canto comienza describiendo dos ejércitos preparados para la batalla; son los pandavas y los kauravas. El guerrero Arjuna, perteneciente a los pandavas, tiene escrúpulos y está decidido a abandonar la lucha porque entre los kauravas se encuentran sus familiares, maestros y amigos cuya sangre no quiere derramar. El héroe se halla ante el siguiente dilema: cumplir con su obligación y matar a sus parientes, o abstenerse de toda acción y en ese caso faltar a su deber. Arjuna se siente desfallecer y se dispone a morir antes que matar a uno solo de sus seres queridos. Entonces aparece Krishna (la encarnación del dios Vishnu), quien amonesta al guerrero para que se lance al combate, asegurándole que no pecará si se arroja a la batalla habiendo logrado una indife-

rencia total con respecto al resultado, sea la victoria o la derrota. Es decir, el guerrero debe actuar sin preocuparse por los frutos de su acción, sabiendo que ningún esfuerzo es inútil.

Esta idea que comunica Krishna a Arjuna en la Bhagavad-Gita, la de actuar sintiéndose desprendido de los frutos de la acción, atrajo a Eliot hasta tal punto que la repitió en numerosas ocasiones a lo largo de sus poemas desde 1935 hasta 1943. También figuró en un artículo donde, refiriéndose a la guerra civil española, criticaba la actitud (extremista en ambos sentidos) de la prensa británica frente al equilibrio mostrado por Arjuna:

"That balance of mind which a few highly-civilized individuals, such as Arjuna, the hero of the Bhagavad-Gita, can maintain in action, is difficult for most of us even as observers, and, as I say, is not encouraged by the greater part of the Press." (59).

Esta evocación de Arjuna en 1937 se sitúa cronológicamente entre "Burnt Norton" (1935) y "East Coker" (1940). Pues bien, en el segundo Cuarteto aparece otra vez la recomendación acerca del desprendimiento bajo una forma diferente:

But perhaps neither gain nor loss.
For us, there is only the trying. The rest is
not our business.
("East Coker", 188-9)

En definitiva , aquí se expresa la misma doctrina de la

Bhagavad-Gita que inspiró los versos 70-2 de "Burnt Norton", doctrina también acorde con la predicación evangélica y, a partir de ella, las epístolas y el misticismo cristiano posterior. En este caso nada se contrapone, pues la coincidencia de religiones diversas, al enseñar que el hombre debe sembrar sin pensar en recoger los frutos y vivir rectamente sin inquietarse por el futuro, es absoluta.

En "The Dry Salvages" no sólo existen ideas o símbolos procedentes del pensamiento oriental como en los Cuartetos anteriores, sino unas referencias explícitas a la Bhagavad-Gita. Concretamente, en el tercer movimiento se menciona el nombre de Krishna en dos ocasiones y una el del guerrero que le escucha. La sección se inicia con los siguientes versos:

I sometimes wonder if that is what Krishna meant--
Among other things -- or one way of putting the
same thing:
That the future is a faded song, a Royal Rose
or a lavender spray
Of wistful regret for those who are not yet here
to regret,
Pressed between yellow leaves of a book that has
never been opened.
("The Dry Salvages", 124-8)

Este pasaje ha recibido un considerable número de ataques por parte de los críticos. Por ejemplo, H.H. Anniah Gowda piensa que Eliot, al igual que otros escritores europeos de su generación, no ha sabido interpretar las palabras de Krishna (60). Helen Gardner consideró que había sido un

error la inclusión de Krishna en "The Dry Salvages", pues pensaba que destruía la armonía imaginativa del poema (61); aunque debe constatarse que ella misma, en un estudio más reciente y detallado de Four Quartets, ha omitido la censura y mostrado una mejor comprensión de los elementos orientales de la obra (62).

Por su parte, Graham Hough manifiesta abiertamente su disgusto hacia el primer verso del tercer movimiento de "The Dry Salvages" con las siguientes palabras:

"I sometimes wonder whether one ought to say things like "I sometimes wonder" in a reflective poem. The limpness, the absence of conviction, the lack of pressure in this phrase has a fatally deflating effect on what follows, apart from the fact that it is almost certainly not what Krishna meant." (63)

En cambio, N. Srivastava ha intentado defender a Eliot frente a los ataques recibidos por su empleo de la Bhagavad-Gita en Four Quartets. Precisamente donde Hough había visto flojedad y ausencia de convicción, Srivastava encuentra:

" (...) simply a lowering of the key, a calmer tone which is the natural concomitant of wonder in a sustained reflection." (64).

El realidad, a lo largo de todo el primer pasaje de "The Dry Salvages" III, Eliot trata de expresar en térmi-

nos poéticos, y para sus contemporáneos, el mensaje de Krishna dirigido a Arjuna en la Bhagavad-Gita. El poeta recuerda las antiguas enseñanzas sobre la actitud ante toda acción (de manera concreta, la acción de la guerra) y lo hace justamente en 1941, cuando toda Europa se halla inmersa en una gran contienda que, en la mente de Eliot, presenta un paralelismo con el enfrentamiento entre pandavas y kauravas. En el uso de la analogía, la duda que muestra Eliot no debería interpretarse como "ausencia de convicción", sino más bien como una actitud de respeto hacia la Bhagavad-Gita (al no transcribir literalmente sus palabras, sino darles una forma nueva), de prudencia (por tomar la voz de Krishna para hablar a cada individuo como aquél interpeló al héroe Arjuna) y de humildad ante el pensamiento filosófico y religioso oriental que, por su profundidad y riqueza de matices, el poeta contemporáneo occidental no pretende ser capaz de dominar.

Quizás el/^{que}Krishna impulsara a Arjuna para que avanzase sugirió a Eliot la comparación con el viaje. En cualquier caso, el poeta evitó las imágenes guerreras y en su composición está ausente todo tipo de alusión a las armas y a la lucha entre los seres humanos. No hay agresividad en "The Dry Salvages", Eliot no anima a sus contemporáneos para que combatan, no son éstos unos versos de circunstancias dirigidos sólo para una ocasión determinada. Lejos de ser un canto a la guerra, este tercer movimiento de "The Dry Salvages" es una llamada para que todo hombre en toda ocasión mantenga una actitud desprendida al actuar y evite el entregarse a la inacción.

At the moment which is not of action or inaction
 You can receive this: "on whatever sphere of being
 The mind of a man may be intent
 At the time of death" -- that is the one action
 (And the time of death is every moment)
 Which shall fructify in the lives of others:
 ("The Dry Salvages", 155-60)

La cita está basada en la primera parte de una frase que
 Krishna dirige a Arjuna:

"Whatsoever state (of being) meditating upon
 He leaves the body at death,
 To just that he goes, son of Kunti,
 Always, being made to be in the condition of that."
 (Bhagavad-Gita, VIII,6) (65).

Aquí se halla implícita la idea no cristiana de la reencarnación. Pero en la estrofa anterior de la misma obra se expresa un concepto muy ligado al del "último acto de contricción" del cristianismo. Krishna dice:

"And at the hour of death, on Me alone
 Meditating, leaving the body
 Whoso dies, to My estate he
 Goes; there is no doubt of that."
 (Bhagavad-Gita, VIII,5) (66).

Los versos que siguen son tan comprensibles para un
 lector hindú como para otro cristiano, aunque las inter-

pretaciones difieran:

-- that is the one action
 (And the time of death is every moment)
 Which shall fructify in the lives of others:
 ("The Dry Salvages", 158-60)

En su contexto tales versos debieran considerarse como una expresión del principio según el cual los pensamientos que ocupan la mente de cada hombre en el momento de su muerte determinan su próxima reencarnación. En cambio, el cristiano puede hallar en los mismos versos una expresión de la doctrina de la comunión de los santos o la comunicación de los bienes espirituales, gracias a la cual las buenas acciones de uno fructifican en las vidas de los demás.

Eliot, una vez más, vuelve a insistir en la idea fundamental que ha tomado de la Bhagavad-Gita:

And do not think of the fruit of action
 ("The Dry Salvages", 161)

Y el tercer movimiento del Cuarteto finaliza con una referencia directa a Krishna, como si el poeta hubiese querido iniciar y acabar mencionando el nombre de dios encarnado, que es la figura central de la sección:

So Krishna, as when he admonished Arjuna
 On the field of battle.
 ("The Dry Salvages", 166-7)

A lo largo de todo el tercer movimiento de "The Dry Salvages" predomina el influjo de la Bhagavad-Gita, obra que constituye la fuente literaria más importante de la sección. Ahora bien, nada hay en este movimiento que deba considerarse incompatible con las doctrinas cristianas. No hay contrastes violentos, sino más bien el deseo de resaltar los puntos en que cristianismo e hinduismo coinciden. Eliot ha evitado el término reencarnación, quizás por la discordancia que su presencia hubiera producido en el conjunto de Four Quartets. Por el contrario, son frecuentes las alusiones a la Encarnación, que se refiere tanto a la de Jesucristo (encarnación del Verbo) como a Krishna (encarnación del dios Vishnu).

Russell T. Fowler ha estudiado detenidamente la manera en que la Bhagavad-Gita ha afectado a los Four Quartets, en especial a "Little Gidding", en lo que se refiere tanto a la forma como al contenido y ha llegado a la conclusión de que el influjo de la Bhagavad-Gita tiene una importancia central, temática y estructuralmente, en el poema de Eliot (67).

En "Little Gidding" G. Schmidt ha encontrado un eco budista que pudo llegar hasta el Cuarteto a través de Buddhism in Translations, la obra que, según el propio Eliot indicó en sus notas, dejó también plasmada su huella en The Waste Land (68). El tercer movimiento de "Little Gidding" comienza con los siguientes versos:

There are three conditions which often look alike
Yet differ completely, flourish in the same hedgerow:
Attachment to self and to things and to persons, detachment

From self and from things and from persons;
 and, growing between them, indifference
 ("Little Gidding", 150-3)

El fragmento puede haberse visto influido por el siguiente pasaje de la Anguttara-Nikaya incluido en la antología de Henry Clarke Warren:

"There are three conditions under which deeds are produced. And what are the three? Covetousness is a condition under which deeds are produced; hatred is a condition under which deeds are produced; infatuation is a condition under which deeds are produced". (69)

Aunque, como bien ha apuntado Schmidt, las tres condiciones de "Little Gidding" difieren de las de la Anguttara-Nikaya en varios aspectos, el eco verbal es muy probable. No obstante, debe recordarse que los tres conceptos (apego, desapego o desprendimiento e indiferencia) que aparecen en este fragmento de "Little Gidding" están descritos en la Bhagavad-Gita.

El análisis detallado de Four Quartets muestra que las fuentes principales de la obra pertenecen al cristianismo y al pensamiento filosófico occidental. Con dicha afirmación no se pretende desestimar el influjo de la Bhagavad-Gita, sino considerarlo en su justa medida. Aunque de manera general predomina la inspiración cristiana en la obra, en ciertos pasajes se acentúa la de la Bhagavad-Gita, como sucede en el caso del tercer movimiento de "The Dry Salvages", donde el poeta adopta el tono instructivo de

Krishna e incluso hace una paráfrasis de sus palabras. Ahora bien, Eliot no puede evitar el leer el Canto con ojos de occidental y no acepta todo lo que en él se contiene. En realidad, Eliot vuelve cada vez a la posición cristiana, tras haber tomado de la Bhagavad-Gita sólo lo que cree compatible con el cristianismo por él aceptado ya plenamente en esta etapa de su vida.

T.S. Eliot escribió "To the Indians who Died in Africa" instigado por Miss Cornelia Sorabji, para la antología Queen Mary's Book for India, que se inicia con unas palabras de la Reina dirigidas a las madres cuyos hijos murieron fuera de la India, combatiendo en los campos de batalla de la Segunda Guerra Mundial (70). Aunque el poeta no pareció estimar en mucho su composición, al fin la incluyó, con algunas modificaciones, en la edición de sus poemas completos bajo el epigrafe de Occasional Verses, dedicándola a Bonamy Dobrée, quien se había interesado por ella e incluso había insistido para que el autor la conservase (71). El poema ciertamente no se encuentra entre los mejores de Eliot y quizás ello explique la escasa atención crítica que ha recibido desde que en 1943 fue publicado.

Entre los investigadores occidentales sólo Grover Smith indicó que en los últimos versos de la composición se refleja de manera directa el mandamiento de Krishna, según el cual se debe continuar la "actividad ordinaria" sin apearse a los frutos de la acción (72). La indiferencia casi general quedó finalmente interrumpida por el detenido análisis que de "To the Indians who Died in Africa" (en

su primera versión) hizo K.S. Narayana Rao en "T.S. Eliot and the Bhagavad-Gita" (73).

Rao comienza por comentar la observación de Grover Smith, indicando que el desapego predicado en la Bhagavad-Gita se refiere a todo género de actividades, tanto ordinarias como extraordinarias, y que en este caso la guerra podría incluirse entre las actividades extraordinarias. Progresivamente, y con la extremada prudencia de tener también en cuenta los posibles elementos cristianos, Rao va desentrañando el influjo del pensamiento hindú sobre el poema.

En primer lugar, es preciso recordar las circunstancias en las cuales Eliot compuso "To the Indians ^{who} Died in Africa". Como el título indica, la composición trata de los hombres que abandonaron su país natal, la India, y murieron combatiendo en Africa por una causa que no comprendían totalmente y por unos intereses que les eran ajenos. Estos hombres dejaron sus cuerpos sin vida en una tierra extraña, luchando contra otros soldados que en realidad no eran sus enemigos directos. Eliot encontró un gran paralelismo entre esta situación reciente y un texto muy antiguo, pero muy vivo en la mente de quienes iban a ser sus lectores inmediatos: la Bhagavad-Gita.

Al comienzo de la Bhagavad-Gita Arjuna se halla indeciso ante el terrible dilema: matar a sus parientes, con quienes se siente unido por la sangre y por el afecto, o no cumplir con su obligación de guerrero, absteniéndose de combatir y perturbando así el orden correcto de las cosas en el mundo. Para los súbditos de la India requeridos por la autoridad británica durante la Segunda Guerra Mundial el dilema era el siguiente: abandonar sus hogares,

cada vez más agitados por los movimientos independentistas, obedeciendo las órdenes de los dueños del Imperio (transmitidas a través del Virrey) y sirviendo fielmente a la Corona, o bien inhibirse en el conflicto favoreciendo así a los defensores de las ideologías nazi y fascista.

Eliot, en su composición, evitó tanto las consabidas fórmulas laudatorias que los poetas tradicionalmente han dedicado a los caídos, como la censura de la guerra, como la actitud fatalista propia de otros contemporáneos suyos. La tarea era difícil pues él escribía para los compatriotas de los soldados muertos en una contienda que, por no afectar directamente a la India, podía ser considerada inútil. Ya la primera disposición de Eliot fue inteligente pues, en lugar de adoptar el punto de vista del europeo que agradece los servicios prestados con las fórmulas usuales en su país, él se esforzó por situarse en la perspectiva de sus lectores hablándoles en su propio lenguaje. Como bien ha indicado Rao, el autor de este poema se ha centrado en "lo espiritual más que en lo material, en lo eterno más que en lo efímero, en los medios más que en el fin y en el deber más que en el deseo" (74).

En "To the Indians who Died in Africa" se evoca por una parte al soldado que regresa a su patria y que en su avanzada edad recuerda a los extranjeros junto a quienes luchó en tierras lejanas. Por otra parte se evoca también al soldado cuyo cuerpo queda para siempre lejos de su país. La idea central es la siguiente: un mismo país es hogar para uno y exilio para otro, pero la tierra donde un hombre sucumbe luchando con valentía pertenece al caído. Así, aunque los campos de batalla fuesen africanos, un pueblo de Inglaterra y otro de la India pueden compartir allí un

mismo cementerio. Las últimas palabras constituyen un mensaje que puede resultar extraño para los europeos, pero que Eliot sabía era perfectamente inteligible para sus lectores orientales:

Let those who go home tell the same story of you:
Of action with a common purpose, action
None the less fruitful if neither you nor we
Know, until the judgment after death,
What is the fruit of action.

("To the Indians who Died in Africa", 18-23)

Tales versos han sido directamente inspirados por las palabras que dirige Krishna al guerrero Arjuna cuando éste se siente desfallecer antes de iniciarse la batalla:

"On action alone be thy interest,
Never on its fruits;
Let not the fruits of action be thy motive,
Nor be attachment to inaction."

(Bhagavad-Gita, II, 47) (75)

Es decir, se debe actuar, pero sin apego a los frutos de la acción. De manera menos directa, aunque digna de reseñar, son relevantes también otras dos estrofas del mismo Canto que forman parte igualmente de las amonestaciones de Krishna al héroe de los pandavas. En una de las estrofas Krishna advierte que el guerrero, viva o muera, recogerá los frutos de la acción:

"Either slain thou shalt gain heaven,
Or conquering thou shalt enjoy the earth.
Therefore arise, son of Kunti,
Unto battle, making a firm resolve."

(Bhagavad-Gita, II,37) (76)

Y en otra le explica que ningún esfuerzo es inútil:

"In it there is no loss of a start once made,
Nor does any reverse occur;
Even a little of this duty
Saves from great danger."

(Bhagavad-Gita, II,40) (77)

Así pues, Eliot ha encontrado en la Bhagavad-Gita una situación que de manera general puede considerarse, si no semejante, al menos paralela con respecto a la de los combatientes contemporáneos. Además, el influjo del Canto hindú desciende al nivel de lo particular, pues la Bhagavad-Gita es fuente inmediata de la última sección del poema de Eliot.

Ahora bien, "To the Indians who Died in Africa" existe en dos versiones diferentes. La primera, publicada en el Queen Mary's Book for India en 1943 y la definitiva, aparecida en la edición de poesías completas del autor. La primera fue la que mereció los elogios de Rao en el artículo ya citado y la segunda en cambio provocó una nota posterior, menos favorable, del mismo crítico (78). Rao analiza las modificaciones efectuadas por Eliot y pone de relieve que la sustitución de memories por graveyard es inadecuada, por-

que un pueblo inglés puede tener su cementerio en África, pero un poblado del Punjab no tiene cementerio en lugar alguno ya que en la India sólo se entierra a los ascetas y a los niños. Más importante le parece el cambio de las personas en el poema. En la primera versión se hablaba de you y I como en la Bhagavad-Gita, mientras que en la segunda es you y we. Desde el punto de vista hindú, tal modificación resulta poco afortunada pues con ella se pierde el equivalente del atman, el yo individual. El you de la versión definitiva de "To the Indians" se refiere a la población de la India y el we a la de Inglaterra. Es decir, las transformaciones llevadas a cabo por el autor convierten el poema en una composición mucho menos atractiva para los lectores orientales por el distanciamiento que supone de las fuentes hindúes con respecto a la versión de 1943.

El influjo del pensamiento oriental se extiende también sobre los dramas de Eliot, especialmente The Cocktail Party. Además de ciertos conceptos budistas que subyacen en esta obra (por ejemplo: la impermanencia de las relaciones humanas y la necesidad de sufrimiento) (79), hay un elemento clave que emerge a la superficie. Sir Henry Harcourt-Reilly, el desconocido del primer acto, resulta ser en el segundo acto el psiquiatra que despide a sus tres pacientes con las mismas palabras. Sir Henry, tras haber analizado la problemática situación de Lavinia y de Edward, da al matrimonio un último consejo:

Go in peace. And work out your salvation with
diligence. (80)

También Celia recibe la misma recomendación como despedida
de Sir Henry:

Go in peace, my daughter.
Work out your salvation with diligence. (81)

La frase aparece por tercera vez cuando Sir Henry, hablando
con Julia, comenta el futuro de Celia:

And when I say to one like her
"Work out your salvation with diligence", I do
not understand
What I myself am saying. (82)

La frase que con tanta insistencia repite el psiquiatra
es el mensaje que pronunció Buda (médico de almas como
Sir Henry) poco antes de expirar:

"Then The Blessed One addressed the priests:--
"And now, O priests, I take my leave of you;
all the constituents of being are transitory;
work out your salvation with diligence." And
this was the last word of The Tathāgata"(83).

Eliot pudo conocer este último episodio de la vida de Buda
a través de cualquier libro sobre budismo, pues siempre es
obligada una referencia a la muerte del maestro pero, como

el texto correspondiente se encuentra traducido en Buddhism in Translations, puede suponerse que el poeta se inspiró directamente en la antología de Henry Clarke Warren.

Examinadas las huellas de la literatura hindú sobre la obra de Eliot, es posible establecer conclusiones acerca de la cuestión. En primer lugar, es innegable el gran interés de Eliot por el pensamiento filosófico y religioso de la India. En este sentido, los años dedicados al estudio de tales materias en Harvard jugaron un importante papel en el desarrollo intelectual ulterior del poeta, crítico y dramaturgo. Ahora bien, la interrupción del estudio sistemático tuvo como consecuencia el que Eliot nunca se convirtiera en un orientalista y que por tanto sufriera las confusiones propias de quien no es un auténtico especialista. También el hecho de que sus conocimientos lingüísticos fueran elementales, es decir, insuficientes para realizar una lectura rápida de los textos en las versiones originales, motivó el que Eliot recibiera la influencia a través de traducciones. Entre ellas, la más empleada fue la antología de Henry Clarke Warren, Buddhism in Translations, que el poeta citó en las notas de The Waste Land y usó en otras ocasiones más. Asimismo, es digna de reseñar la obra The Twenty-Eight Upanishads de la cual C.R. Lanman dedicó un ejemplar a su joven alumno T.S. Eliot en Harvard en mayo de 1912 (84).

Atraído en un principio no por la literatura, sino por la filosofía de la India, Eliot acabó viéndose afectado

fundamentalmente, según el mismo reconoció, por las Upa-nishads y la Bhagavad-Gita. Su primer poema que mostró claras huellas del influjo fue The Waste Land. Más adelante, los elementos hindúes, especialmente los derivados de la Bhagavad-Gita, se integraron en Four Quartets, fundiéndose con material cristiano y de otras procedencias. Por último, "To the Indians who Died in Africa" constituye un poema breve y simple, donde el influjo de la Bhagavad-Gita se percibe con claridad y no plantea graves problemas. En cuanto al drama eliotiano, The Cocktail Party fue la obra que de manera más directa estuvo afectada por el pensamiento oriental.

La fusión entre hinduismo, budismo y cristianismo en la obra del escritor suscita siempre una viva polémica. Admitiendo que Eliot tenía algunas ideas erróneas con respecto al hinduismo y al budismo, él extrajo de ambos material que estimaba compatible con su posición cristiana. El poeta se preocupó más de las coincidencias que de las divergencias entre los diferentes sistemas, tratando de hallar en todo momento lo que une en lugar de lo que separa.

El uso que ha hecho Eliot de la literatura hindú, comparado con el de la gran mayoría de los escritores occidentales, puede calificarse de singular. En efecto, Eliot no toma nada que sea puramente exótico, decorativo o superficial. En cambio, él se esfuerza por emplear lo profundo, lo esencial, siguiendo sus propias intuiciones y dando énfasis de manera subjetiva a determinados aspectos, razón por la cual junto a grandes aciertos pueden contarse algunos errores.

La actitud de Eliot hacia la antigua literatura de la

India fue siempre de respeto y sincera reverencia. Sin duda alguna, la deuda mayor es hacia las Upanishads y la Bhagavad-Gita. En esta última obra el concepto que más ha atraído al poeta es el de la "acción desinteresada" o "desprendimiento durante la acción".

La poesía de Eliot, frente a los elementos derivados del cristianismo (fuentes literarias se encuentran en la Biblia, las Confesiones de San Agustín, la obra de místicos como Julianade Norwich y San Juan de la Cruz y los sermones del Obispo Lancelot Andrewes), los materiales tomados del hinduismo y del budismo tienen una importancia reducida. Unas observaciones del poeta, fechadas en 1955, iluminan su posición en tal sentido:

"Of revealed religions, and of philosophical systems, we must believe that one is right and the others wrong. But wisdom is $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma\ \zeta\upsilon\nu\acute{o}\varsigma$, the same for all men everywhere. If it were not so, what profit could a European gain from the Upanishads, or the Buddhist Nikayas? Only some intellectual exercise, the satisfaction of a curiosity, or an interesting sensation like that of tasting some exotic oriental dish." (85)

Tales palabras pueden aplicarse a la propia situación del autor. Tras un primer entusiasmo juvenil, suscitado por la atracción de lo exótico, Eliot, meditando sobre las consecuencias que los estudios emprendidos en Harvard podían tener sobre su futuro, decidió interrumpirlos. Ante el temor de no conseguir integrarse plenamente en un mundo que le era extraño, prefirió insertarse por completo en la tradición

européa. El mismo desaprobaba el comportamiento de quienes toman de unos sistemas y otros según lo que les apetece en cada momento. Convencido de que entre las religiones reveladas hay que aceptar una sola como verdadera, optó por el cristianismo. En su madurez, superado ya el mero deseo de satisfacer la curiosidad o el gusto por las sensaciones nuevas, Eliot profundizó en la riqueza que le ofrecían el pensamiento filosófico y la literatura orientales. Nada exótico, nada ornamental pasó a su propia poesía. Desde su posición cristiana evitó el tomar de Oriente material incompatible con sus creencias y, si continuó explorando aquel mundo fue porque pensaba que "la sabiduría es λόγος ζυνός , la misma para todos los hombres en todos los lugares".

NOTAS AL CAPITULO II

1. Ranjee SHAHANI, "T.S. Eliot Answers Questions (1949)", en P. LAL (ed.), T.S. Eliot: Homage from India, Calcutta, Writers' Workshop, 1965, p. 134.
2. Montgomery BELGION, "Irving Babbitt and the Continent", en Richard MARCH (ed.), T.S. Eliot: A Symposium, London, Editions Poetry London, 1948, p. 54.
3. T.S.E., After Strange Gods, London, Faber & Faber, 1934, pp. 40-1.
4. Lyndall GORDON, Eliot's Early Years, Oxford, O.U.P., 1977, p. 57.
5. T.S.E., "A Review of Outlines of Jainism, by Jagmanderlal Jaini, ed. F.W. Thomas", Honist, XXVIII, 2 (April, 1918) p. 320.
6. T.S.E., "A Review of Brahmadarsanam, or Intuition of the Absolute. Being an Introduction to the Study of Hindu Philosophy. By Sri Ananda Acharya", I.J.E., XXVIII, 3 (April, 1918) pp. 445-6.
7. Ob. cit., p. 445.
8. Stephen SPENDER, Eliot, London, Fontana, 1975, p. 26.
9. Sister Mary GERARD, "Eliot of the Circle and John of the Cross", Thought, XXXIV (Spring, 1959) pp. 107-27.
10. H.H. Anniah GOWDA, "Four Quartets -- An Aspect of Indian Thought", Literary Half-Yearly, III (Jan., 1962) pp. 21-7.
11. El estudioso expresa dicha opinión en la p. 293 de su tesis doctoral inédita: Mystical and "Transcendental" Elements in Some Modern English and American Writers in Relation to Indian Thought, Thesis Submitted for the Degree of Ph. D. in the University of London, 1957. No hemos podido localizar publicación alguna de tal autor sobre T.S. Eliot, a quien dedica un capítulo de su tesis y con quien afirma haberse entrevistado.
12. T.S.E., "Preface" en N. GANGULIE, Thoughts for Meditation, London, Faber & Faber, 1951, p. 14.
13. Vid supra p. 36.
14. Cfr. T.S.E., "The Humanism of Irving Babbitt", Forum, LXXX, 1 (July, 1928) pp. 37-44. En Selected Essays cfr. especialmente pp. 474 y 480.
15. Herbert HOWARTH, "T.S. Eliot's Criterion: The Editor and His Contributors", Comparative Literature, XI, 2 (Spring, 1959) p. 99.
16. Ranjee SHAHANI, "Eliot Answers Questions (1949)", ib., p. 134.
17. Ob. cit., p. 134.
18. T.S.E., Dante, London, Faber & Faber, 1929. En Selected Essays, p. 258.
19. T.S.E., "Goethe as the Sage" (1955), en On Poetry, p. 224.

20. T.S.E., Notes Towards the Definition of Culture, London, Faber & Faber, 1948, pp. 116-7.
21. T.S.E., "The Preacher as Artist", Athenaeum, 4674 (Nov. 28, 1919) p. 1252.
22. T.S.E., The Complete Poems, p. 79. Eliot cita erróneamente Buddhism in Translations como Buddhism in Translation.
23. Henry Clarke WARREN, Buddhism in Translations, Cambridge (Mass.), Harvard Oriental Series, 1891.
24. Ob. cit., pp. 351-3.
25. Vid infra p. 274.
26. T.S.E., The Complete Poems, p. 79.
27. William K. BOTTORFF, "Hindu and Buddhist Usages in the Poetry of T.S. Eliot", en DEAKIN (ed.), From Irving to Steinbeck, Gainesville, University of Florida Press, 1972, p. 113.
28. Ob. cit., p. 113.
29. Vid infra pp. 275-6.
30. T.S.E., The Complete Poems, p. 80. En realidad, la fábula se encuentra en la Brihadaranyaka Upanishad, 5, 2.
31. Charles Rockwell LANMAN, "Hindu Law and Custom as to Gifts", Anniversary Papers by Colleagues and Pupils of George Lyman Kittredge, Boston, 1913, pp. 1-14.
32. Ob. cit., p. 1.
33. Francis N. LEES, en "Noah and The Waste Land", Critical Quarterly, XXIII (Spring, 1981) p. 80, observa que Eliot debió escribir Himavat y no Himavant al designar las montañas del Himalaya con el nombre sánscrito.
34. Vikramaditya RAI, The Poetry of T.S. Eliot, Delhi, Doaba House, 1975, p. 143.
35. T.S.E., The Complete Poems, p. 80.
36. Vid infra pp. 363-4 (sobre la fuente poética de la imagen tomada del episodio de la torre de Ugolino en la Divina Comedia) y pp. 1001 (sobre la base filosófica del pasaje).
37. La crítica ha interpretado de forma diferente, a veces opuesta, el uso que ha hecho Eliot de los tres mandamientos del Trueno. En la presente exposición resulta imposible dilucidar todos los puntos no relacionados directamente con el estudio de las fuentes literarias sobre los que persiste una fuerte controversia. En este caso concreto se han consultado diversos estudios generales de la poesía eliotiana y se han encontrado opiniones distintas expresadas por: Hugh KENNER, The Invisible Poet: T.S. Eliot, London, Methuen, 1965, pp. 150-2; Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meanings, Chicago, University of Chicago Press, 1956, pp. 95-6 y George WILLIAMSON, A Reader's Guide to T.S. Eliot, London, Thames and Hudson, 1967, pp. 150-1.

Un tratamiento más minucioso y reciente de la cuestión aparece en el artículo: H.E. GRENANDER and K.S. Narayana RAO, "The Waste Land and The Upanishads: What Does the Thunder Say?", Indian Literature, XIV, 1 (March, 1971) pp. 85-98, que difiere de las anteriores y resulta especialmente interesante.

38. Vid infra p. 207.
39. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, p. 94.
40. Henry Clarke WARREN, Buddhism in Translations, p. 298.
41. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 111.
42. Vid infra p. 213.
43. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 130. V. Eliot ha empleado en su nota editorial la traducción inglesa de R.C. ZAEHNER.
44. Vid infra pp. 711-2.
45. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile. Dos copias de esta tercera página del borrador de "The Fire Sermon", con correcciones diferentes, se encuentran en pp. 31 y 43.
46. En The Waste Land sólo ha quedado la "rueda de la fortuna" de la carta que encuentra Madame Sosostris, the Wheel, en el verso 51.
47. Craig RAINE, "Met Him Pikehoses: The Waste Land as a Buddhist Poem", T.L.S., 3713 (May 4, 1973) p. 503.
48. Jayanta PADHANABHA, "Letter to the Editor: T.S. Eliot and The Waste Land", T.L.S., 3715 (May 18, 1973) p. 556 y P. MALEKIN, "Letter to the Editor: The Waste Land", T.L.S., 3716 (May 25, 1973) p. 587. Este último puso especialmente de relieve la confusión de Craig Raine entre budismo e hinduismo. Craig RAINE respondió en "Letter to the Editor: The Waste Land", T.L.S., 3719 (June 15, 1973) p. 692 y P. MALEKIN replicó a su vez en "Letter to the Editor: The Waste Land", T.L.S., 3721 (June 29, 1973) p. 749.
49. Kristian SMIDT, Poetry and Belief in the Work of T.S. Eliot, London, Routledge and Kegan Paul, 1961, p. 149.
50. P. MALEKIN, "Letter to the Editor: The Waste Land", ib., p. 587.
51. Cfr. Craig RAINE, "Met Him Pikehoses: The Waste Land as a Buddhist Poem", ib., p. 504 y "Letter to the Editor: The Waste Land", ib., p. 692.
52. Kristian SMIDT, Poetry and Belief in the Work of T.S. Eliot, p. 182.
53. Daniel O'CONNOR, T.S. Eliot. Four Quartets. A Commentary, New Delhi, Aarti Book Centre, 1969, p. 42.
54. Narsingh SRIVASTAVA, "The Ideas of the Bhagavad Gita in Four Quartets", Comparative Literature, XXIX, 2 (Spring, 1977) p. 101.
55. C.T. THOMAS, "Eliot's Burnt Norton, II, 16-23", Explicator, XXXVIII, 3 (Spring, 1980) p. 15.
56. Vasudeo B. MEHTA, "In Defence of the East", Criterion, V (Jan.,

- 1927) y, en el mismo número, la reseña de The Dance of Siva.
57. T.S.E., "The Ballet", Criterion, III, 11 (April, 1925) pp. 441-3.
 58. Franklin EDGERTON (transl.), The Bhagavad-Gita, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1944, vol. I, p. 25.
 59. T.S.E., "A Commentary", Criterion, XVI, 63 (Jan., 1937) p. 290.
 60. H.H. Anniah GOWDA, "Four Quartets -- An Aspect of Indian Thought", *ib.* p. 25.
 61. Helen GARDNER, "Four Quartets: A Commentary", en B. RAJAN (ed.), T.S. Eliot. A Study of His Writings by Several Hands, London, Dennis Dobson, 1948, p. 69.
 62. Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, London & Boston, Faber & Faber, 1978; cfr. especialmente pp. 54-7.
 63. Graham HOUGH, "Vision and Doctrine in Four Quartets", Critical Quarterly, XV, 2 (Summer, 1973) p. 120.
 64. Narsingh SRIVASTAVA, "The Ideas of the Bhagavad Gita in Four Quartets", *ib.*, p. 100.
 65. Franklin EDGERTON (transl.), The Bhāgavad-Gita, vol. I, p. 81.
 66. Ob. cit., vol. I, p. 81.
 67. Russell T. FOWLER, "Krishna and the 'Still Point': A Study of the Bhagavad-Gita's Influence on T.S. Eliot's Four Quartets", Sewanee Review, LXXIX (Summer, 1971) pp. 407-23.
 68. G. SCHMIDT, "An Echo of Buddhism in T.S. Eliot's 'Little Gidding'", Notes and Queries, XX (Spring, 1973) p. 330.
 69. H.C. WARREN, Buddhism in Translations, p. 215.
 70. Queen Mary's Book for India, London, Toronto, Bombay, Sydney, George G. Harrap, 1943, p. 61.
 71. T.S.E., The Complete Poems, p. 203.
 72. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, p. 281.
 73. American Quarterly, XV (Winter, 1963) pp. 572-8.
 74. Ob. cit., p. 574.
 75. Franklin EDGERTON (transl.), The Bhagavad-Gita, vol. I, p. 25.
 76. Ob. cit., vol. I, p. 23.
 77. Ob. cit., vol. I, p. 23.
 78. K.S. Narayana RAO, "Addendum on Eliot and the Bhagavad-Gita", American Quarterly, XVI (1964) pp. 102-3.
 79. Lois G. THRASH, "A Source for the Redemption Theme in 'The Cocktail Party'", Texas Studies in Literature and Language, IX (Winter, 1968) p. 547.
 80. T.S.E., The Cocktail Party, en The Complete Poems, p. 411.
 81. Ob. cit., p. 420.
 82. Ob. cit., p. 421.
 83. Mahāparinibbana-sutta, VI, I. Texto traducido por H.C. WARREN en Buddhism in Translations, p. 109.
 84. Vasudev Laxman Shastri PHANSIKAR, The Twenty-Eight Upanishads, Bombay, Tukaram Javaji, 1906. El ejemplar se encuentra catalogado en-

tre los libros de la biblioteca de T.S. Eliot que John Hayward donó al King's College de Cambridge.

85. T.S.E., "Goethe as the Sage" (1955), On Poetry, p. 226.

82

III

CLASICOS GRIEGOS Y LATINOS

El conocer y apreciar a los clásicos griegos y latinos es una característica compartida por la mayoría de los autores de lengua inglesa. Entre los poetas del siglo XX puede ser T.S. Eliot quien presente el uso más interesante de la literatura clásica, no sólo por la perfecta asimilación que de ella hizo, sino también porque su obra muestra una peculiar fusión de las fuentes clásicas entre sí y con otras de variada procedencia. Por ser tan evidente la existencia del elemento clásico dentro de la poesía de Eliot y asimismo quizás por ser tan atractivo su estudio, sea éste uno de los aspectos mejor y más frecuentemente analizados en el complejo mundo literario del autor (1).

T.S. Eliot comenzó a leer a los clásicos cuando, siendo aún niño, estudiaba en la academia Smith y a partir de 1906 los analizó más profundamente en la universidad de Harvard. Allí, en 1907, el Profesor Murray dió una serie de conferencias (que fueron publicadas el mismo año bajo el título de The Rise of the Greek Epic) a las que Eliot probablemente asistió con el mayor interés e incluso leyó en la versión escrita (2).

En otoño de 1908 su profesor de poesía latina fue E.K. Rand, de quien guardó gratos recuerdos (3). Para el segundo semestre del curso 1908-1909 Eliot pudo elegir entre

el estudio de Tácito bajo la dirección del Profesor Pearse y las enseñanzas impartidas por el Profesor Clifford H. Moore sobre la novela romana; Eliot se inclinó por la segunda opción y se centró en el estudio de Petronio y de Apuleyo (4). Además, en Harvard, siguió el curso sobre filosofía griega de G.H. Palmer, quien se interesaba especialmente por Heráclito, Parménides y Empédocles. Son numerosos los testimonios que coinciden al referirse a Eliot en esta época como un alumno aventajado tanto en latín como en griego (5).

Más adelante, en 1915, Eliot estudió con detenimiento a Aristóteles (concretamente el texto griego de las Analytica Posteriora) en Oxford, bajo la dirección de su tutor, Harold Joachim, hacia quien manifestó su agradecimiento años después (6).

Entre los primeros artículos de Eliot figura una reseña sobre The Poets' Translation Series I-VI en la cual el joven autor distingue entre dos tipos de traducciones posibles, la erudita (que es una introducción y comentario del original) y la literaria (que supone un enriquecimiento del inglés a través del contacto con el griego), pero niega la posibilidad de que una traducción sea adecuada en el sentido de que constituya un sustitutivo del original (7). A través de tales palabras se percibe la importancia que Eliot, ya desde un primer momento, concedía a la lectura de los clásicos en la versión original griega o latina. El duro ataque que en esta reseña recibieron las traducciones del Profesor Gilbert Murray fue ampliado en un nuevo artículo: "Eurípides and Professor Murray" (8). Aquí, más que las críticas dirigidas contra Murray, interesan unas frases con las que Eliot aborda, aún de manera incipien-

te, el tema de la función de los clásicos en el mundo contemporáneo. En primer lugar, lamenta el hecho de que los clásicos, desde finales del siglo XIX hasta el presente, hayan dejado de ser uno de los pilares del sistema político y social. En segundo término, se refiere a la necesidad de que haya personas capaces de explicar a los clásicos si es que éstos van a sobrevivir como un elemento en la mente europea, como el fundamento de la literatura que se creará en el futuro (9).

Cuando tuvo noticias de que en Francia se volvería a incluir el estudio del latín y del griego en la instrucción pública, Eliot comentó favorablemente la iniciativa en su artículo "The Classics in France -- and in England" (10). Además, aprovechó la ocasión para calificar como absurda la teoría según la cual los franceses son latinos mientras que los ingleses son sajones o teutones y por ello los primeros deben basar su cultura en el latín y el griego mientras que los ingleses no. Frente a dicha teoría, Eliot expresaba unas opiniones radicalmente opuestas:

"(...) all European civilizations are equally dependent upon Greece and Rome -- so far as they are civilizations at all. (...)

Those who diminish Latin and Greek fail to comprehend what goes to make a civilization. (...). England is a "Latin" country, and we ought not to have to go to France for our Latinity." (11)

Poco después, Eliot observaba que cualquier argumento en favor del estudio del griego era bueno, aunque recomendaba emplear especialmente las mejores razones y las que podían persuadir con mayor facilidad al público. Entre las mejores, aunque impopulares, destacaba las siguientes:

"One is that the study of a dead language is the study of a language not in process of change, and therefore an exact study; and the study of Greek is the exact study of an exact language, a language of refinement and precision. And the other reason is that the study of Greek is a part of the study of our own mind." (12)

La formación clásica era, según Eliot, el mejor fundamento para quien deseara escribir en inglés con buen estilo. No obstante, el autor recomendaba equilibrio y moderación en el uso de los clásicos a fin de evitar ciertos excesos en los que incurrieron algunos escritores ingleses junto a quienes otros, no tan saturados de latín y griego, supieron explotar las virtudes peculiares de la herencia sajona, danesa y normanda (13).

Las ideas de Eliot sobre el lugar que los clásicos deberían ocupar en la educación del hombre moderno, que ya iban siendo expresadas esporádicamente, quedaron sintetizadas en un ensayo de 1932: "Modern Education and the Classics" (14). Aquí el autor distingue tres tendencias en la educación: la liberal, la radical y la ortodoxa. Según la tendencia liberal, cada alumno debe estudiar lo que prefiera, pues se estima que todas las materias son igual-

mente válidas para formar a la persona. Eliot advierte los peligros que presenta esta tendencia en diversos aspectos y, concretamente, cómo puede verse afectado el estudio de las lenguas clásicas: dado que sólo una minoría entre los estudiantes de letras aprende el latín y el griego con facilidad y, además, pocos son conscientes del papel básico que las lenguas clásicas representan en su formación intelectual, sólo un reducido número de alumnos las elegirá por propia iniciativa cuando en el sistema educativo impere la tendencia liberal. Bajo la tendencia radical -- prosigue Eliot-- tanto el latín como el griego quedan descartados en la educación, pues su estudio no se considera útil. Finalmente, el autor define la tendencia que él mismo ha denominado ortodoxa por ser la suya propia. Eliot manifiesta su deseo de indicar la defensa Fundamental del latín y del griego en la educación y no meramente ofrecer una serie de razones excelentes para estudiar dichas lenguas. El estima que la defensa de los clásicos debe dissociarse de objetos cuya importancia es relativa y en cambio asociarse con algo permanente: la histórica fe cristiana. El estudio del latín y del griego estaría en función del desarrollo de la civilización cristiana:

"If Christianity is not to survive, I shall not mind if the texts of the Latin and Greek languages became more obscure and forgotten than those of the language of the Etruscans."

(15)

El futuro del estudio del latín y del griego en el lugar apropiado y por las razones adecuadas dependería del renacimiento y la expansión de las órdenes monásticas de-

dicadas a la enseñanza. En definitiva, "Modern Education and the Classics", más que una defensa del estudio de los clásicos frente a quienes propugnan su desaparición, es una llamada de alerta a quienes desean la supervivencia de la civilización cristiana y, por no ser conscientes del papel fundamental que en ella tiene el aprendizaje del latín y el griego, se inhiben en vez de favorecer decididamente la formación clásica de los jóvenes (16).

Si en "Modern Education and the Classics" Eliot argumenta en favor del estudio de los clásicos en cuanto hombre religioso preocupado por el futuro de la civilización cristiana, en "The Classics and the Man of Letters" (alocución pronunciada ante la Classical Association de Cambridge en 1942) defiende fundamentalmente los mismos postulados aunque desde la perspectiva del hombre de letras que imagina la formación ideal de los futuros escritores. El conocimiento de las lenguas clásicas aparece aquí como requisito indispensable para una profunda comprensión de la literatura inglesa:

"If a classical education is the background for English literature in the past, we are justified in affirming not merely that a good knowledge of Latin (if not of Greek) should be expected of those who teach English literature, but that some knowledge of Latin should be expected of those who study it."
(17).

La tesis de Eliot es que el mantener la educación clási-

ca resulta esencial para la continuidad de la literatura inglesa (18). Al final de su alocución, intensifica el argumento expuesto en "Modern Education and the Classics": la unificación cultural europea sólo puede crecer a partir de las raíces constituidas por la fe cristiana y las lenguas clásicas que los europeos han heredado. Así pues, el futuro de nuestra cultura depende del uso que los europeos hagan de la herencia recibida.

Cuando, en enero de 1943, se fundó la London Virgil Society por iniciativa del Padre Bruno Scott James, la presidencia de tal asociación fue ofrecida a W.F. Jackson Knight (19) quien la aceptó bajo la condición de que se invitara primero a T.S. Eliot. Al fin, este último se convirtió en presidente, W.F. Jackson Knight fue el secretario y ambos iniciaron una correspondencia acerca de temas relacionados con la asociación (20). El primer presidente de la asociación explicó al público general cuáles eran los fines de la Virgil Society con las siguientes palabras:

"The purpose of the Virgil Society is to bring together those men and women everywhere who are united in cherishing the central educational transition of Western Europe. Among such persons the love of the poetry of Virgil is most likely to be found; and for such persons he is the fitting symbol of that tradition. Virgil is the poet who has been most studied and loved, uninterruptedly through the centuries which divide him from our own; he is

the witness to the continuity of our civilization; among Roman poets he is the one whose work has always been the most appropriate within the Christian educational frame." (21)

En octubre de 1944 Eliot pronunció su discurso presidencial ante la Virgil Society bajo el título de "What is a Classic?" (22). La alocución comienza con unas advertencias sobre las diversas acepciones que puede tener el término clásico según los contextos en que aparezca y, aunque Eliot observa que frecuentemente ha llamado y en el futuro llamará clásicos a los escritores griegos y latinos, aquí anuncia que empleará la palabra clasicismo casi como sinónimo de madurez. En este sentido para él es Virgilio el clásico por excelencia, el clásico universal. En el discurso, centrado principalmente en la figura de Virgilio, se vierten opiniones acerca del valor de los autores griegos y latinos para la cultura contemporánea. Eliot insiste de manera especial en el concepto de herencia legada por Grecia y Roma y recibida por todos los europeos. La visión ya esbozada anteriormente de la literatura europea como conjunto en el cual los autores griegos y latinos ocupan un lugar fundamental aparece aquí expresada gráficamente:

"We need to remind ourselves that, as Europe is a whole (and still, in its progressive mutilation and disfigurement, the organism out of which any greater world harmony must develop), so European literature is a whole, the several members of which cannot flourish, if the same

blood-stream does not circulate throughout the whole body. The blood-stream of European literature is Latin and Greek -- not as two systems of circulation, but one, for it is through Rome that our parentage in Greece must be traced." (23)

La imagen, clara y exacta, puede considerarse como muy afortunada.

Largos años después, en 1962, Eliot seguía insistiendo en la idea, ya manifestada en 1927, de que el estudio del griego y el latín es una condición básica para todos quienes deseen escribir en inglés con buen estilo (24).

Preguntado acerca del posible efecto esterilizador que sobre la literatura americana tendría el abandono de la educación clásica, el crítico respondió:

"I think that the abandonment of the teaching of Latin and Greek is most deplorable. Without Latin it is impossible to understand a great deal of modern literature. The only way to avoid jettisoning classical education is to keep it up." (25)

La obra crítica de Eliot representa en gran medida, si no un análisis original y profundo de los clásicos, sí al menos una fecunda labor en beneficio de su estudio por parte de nuestros contemporáneos (26). La cuestión del nivel de conocimientos lingüísticos que Eliot habría adquirido tanto en latín como en griego ha sido debatida con

una abundante aportación de argumentos a favor y en contra. En cualquier caso, el autor no intentó presentarse como un especialista, sino que, al contrario, más bien se registra una tendencia a minimizar su capacidad en la materia (27). Su tarea no fue la de un traductor, ni la de un investigador, sino la de un crítico que contempla la literatura europea como un conjunto orgánico en el cual los clásicos son el fundamento, las raíces o, empleando otra imagen suya, el sistema circulatorio sanguíneo que da vida al cuerpo. La defensa eliotiana de los clásicos, aunque pueda estar ligada a su conservadurismo, no parece estar motivada por una vaga añoranza de la antigüedad, sino por la firme convicción del poder vitalizante que la literatura clásica ejerce sobre la cultura europea.

Hasta aquí ha quedado expuesta la doctrina de Eliot en torno a los clásicos. A partir de este punto, es preciso analizar cómo el autor, en cuanto poeta, llevó a la práctica las teorías reiteradamente formuladas en su obra crítica.

Eliot recomendaba a los futuros escritores un uso moderado de los clásicos. Pues bien, aunque en la poesía eliotiana la huella de los clásicos sea profunda, aquella no ha caído bajo el peso de una excesiva erudición. El influjo de los escritores griegos y latinos, al unirse con otros influjos, ha quedado perfectamente asimilado y englobado en una obra moderna. Ya en la temprana composición "Circe's Palace" (28) se manifiesta el interés juvenil de Eliot por los clásicos, pero también se aprecia la influencia de autores como Swinburne. Y, con el paso del tiem-

po, la ampliación de conocimientos fue enriqueciendo la poesía eliotiana con elementos tomados de las más diversas fuentes. La fusión de la Biblia con obras de la literatura greco-latina como inspiradoras de la producción literaria inglesa es frecuente, pero en Eliot la originalidad estriba en el hecho de que en la fusión intervienen más influencias, que se suman y se neutralizan a la vez.

Si bien ningún influjo domina en la poesía de Eliot de manera absoluta, se pueden distinguir unos fundamentales y otros secundarios. Entre los básicos, por su profundidad y por su duración en el tiempo, se encuentra el de los autores griegos y latinos. Y, entre todos ellos, el influjo más importante es el ejercido por Virgilio no sólo de manera directa, sino también indirectamente a través de Dante.

T.S. Eliot comentaba en su crítica el poder vitalizante de los clásicos en la literatura contemporánea. Si, por una parte, los clásicos aportan vida a la poesía eliotiana, no es menos cierto que ésta hace revivir a los clásicos. En realidad, los poemas de Eliot despiertan en las mentes contemporáneas el recuerdo de lecturas casi olvidadas. Algunos mitos clásicos, como el de Filomela que había degenerado en una mera convención poética, renacen bajo la pluma de Eliot como algo nuevo, interesante y vivo para el lector de hoy. En este sentido puede afirmarse que Eliot no sólo ha recibido la herencia clásica que él mencionaba, sino que también ha sabido hacer un buen uso de ella y transmitirla a sus sucesores.

Las citas en latín y en griego, las palabras poco comunes derivadas de tales lenguas (29) que figuran en algu-

nos poemas eliotianos han sido consideradas como muestras de pedantería, pero, por la exactitud, la oportunidad, la moderación, y a veces el matiz irónico, con que el autor las ha empleado, actualmente, a la luz de una nueva interpretación de su obra, pueden tomarse como una característica positiva más.

A continuación, consignaremos la deuda concreta de Eliot hacia cada uno de los autores griegos y latinos que ejercieron influencia sobre su obra poética.

A) CLASICOS GRIEGOS

HOMERO (s. IX a. C.)

Ναυσικάα, Πολύφημος

(Nausicaa and Polypheme)

T. S. Eliot confesó que su afición por Homero se había iniciado en la escuela cuando, con la sospecha de que en realidad nadie sabía exactamente cómo se pronunciaba el griego, él disfrutaba recitando los versos del poeta clásico (30). Conoció la Ilfada y la Odisea el mismo año y, aunque consideraba el estudio del griego como algo mucho más interesante que el del latín, se encontró menos a gusto con Homero que con Virgilio, cosa que quizás no hubiera sucedido, según él mismo, si hubiera comenzado por la Odisea (31). Así explicaba el poeta su primera reacción:

"The obstacle to my enjoyment of the Iliad, at that age, was the behaviour of the people Homer wrote about. The gods were as irresponsible, as much a prey to their passions, as devoid of public spirit and the sense of fair play, as the heroes. This was shocking. Furthermore, their sense of humour extended only to the crudest form of horseplay." (32)

Muchos años después, el autor juzgaba aquella actitud como una preferencia instintiva por el mundo de Virgilio (más civilizado y con mayor dignidad, razón y orden) frente al de Homero. Al recordar sus tempranos contactos con la poesía homérica, Eliot indicaba también que, aparte de las selecciones de la Odisea estudiadas en la escuela, no había vuelto a leer en griego ya nada más de esta obra.

Como alumno de Literatura Griega (entre otras materias) en Harvard, Eliot probablemente asistió a la serie de conferencias pronunciadas en dicha universidad por el Profesor Murray durante 1907 y quizás incluso leyó The Rise of the Greek Epic, donde se reproducía y ampliaba el contenido de las conferencias (33). Es posible que aceptara las teorías del Profesor Murray sobre la Ilíada (en el sentido de que esta obra dependía de una saga o tradición) pero, en cualquier caso, no dedicó una atención crítica detallada ni frecuente a Homero que permita conocer exactamente cuáles eran sus opiniones sobre el autor, aparte de los datos ya consignados.

En cuanto a la poesía eliotiana, las huellas de Homero son poco numerosas. Además, cuando la fuente pueda haber sido derivada o de Homero o bien de Virgilio, es más verosímil que se halle en este último, teniendo en cuenta que el interés de Eliot hacia el poeta latino fue muy superior al mostrado hacia el griego. Como ejemplo de tales casos, pueden citarse los siguientes versos:

And Sweeney guards the hornèd gate.

("Sweeney Among the Nightingales", 8)

To spring to pleasure through the horn or ivory
gates

(verso suprimido en los manuscritos de The Waste Land) (34)

And the blind eye creates

The empty forms between the ivory gates

("Ash-Wednesday", 202-3)

Se trata de tres alusiones diferentes a las puertas de cuerno y marfil por las que salen los sueños verdaderos y falsos respectivamente. Penélope las había descrito así:

"For two are the gates of shadowy dreams, and one is fashioned of horn and one of ivory. Those dreams that pass through the gate of sawn ivory deceive men, bringing words that find no fulfilment. But those that come forth through the gate of polished horn bring true issues to pass, when any mortal sees them."

(Odisea, XIX, 562-7) (35)

A primera vista podría deducirse que el poeta se había inspirado directamente en las palabras de Penélope. Ahora bien, Virgilio reproduce, de manera casi idéntica, esos versos de la Odisea. Como dicho pasaje se encuentra en un libro de la Eneida (VI, 893-6) empleado por Eliot repetidamente, resulta más probable que el influjo proceda del poeta latino, quien a su vez se había basado en Homero (36). He aquí un claro ejemplo de influencia indirecta, de Homero

a través de Virgilio, que en otras ocasiones se complicará aún más pues, teniendo su origen último en Homero, habría pasado a Virgilio, y de éste a Dante para llegar finalmente a Eliot como si fuera una cadena de cuatro eslabones. En estos casos, dignos de mención, pero en realidad no muy frecuentes, por economía se ha preferido tratar cada asunto en el eslabón más cercano a Eliot, haciendo una breve referencia a los anteriores. Así pues, necha esta advertencia, se procederá a consignar los elementos que el poeta moderno extrajo directamente de Homero.

En "Sweeney Erect" figuran los nombres de Nausícaa y Polifemo simplemente citados entre paréntesis y sin relación aparente con el resto del poema:

(Nausicaa and Polypheme)

("Sweeney Erect", 10)

La intención del poeta consiste en asociar a la epiléptica con Nausícaa y a Sweeney con Polifemo. Si poco tienen en común Sweeney y el cíclope, menos todavía se parece la epiléptica a la bella hija del rey Alcínoo. El efecto producido mediante tales paralelismos es de pura distorsión y su única finalidad parece ser de tipo humorístico.

La figura de Tiresias en The Waste Land, según indican las notas, ha sido tomada de las Metamorfosis, pero, Homero debió de inspirar a Eliot un verso relativo a Tiresias cuya fuente no se halla en la obra de Ovidio. Dice Tiresias:

I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead.

(The Waste Land, 245-6)

El primero de estos dos versos fue escrito con la tragedia de Sófocles Edipo Rey en mente y el segundo con la Odisea. En efecto, aconsejado por Circe (Odisea, X,492-3), Ulises va al Hades para consultar a Tiresias; éste le predice diversas circunstancias, entre las cuales destaca el feliz regreso a la patria (X,90 y sigu.) y, hacia el final de la obra, el héroe recuerda cómo el adivino profetizó acertadamente en el reino de los muertos (XXIII, 251-2). El verso 246 de The Waste Land no constituye la remodelación de otro perteneciente a la Odisea; dicho verso de Eliot se ha formado a partir de un dato (el hecho de que Tiresias estuviera entre los muertos del Hades) no presente en las Metamorfosis, sino en la Odisea.

En el manuscrito de "Death by Water" se comenta sobre el marinero ahogado:

From his trade with wind and sea and snow, as
they
Are, he is, with "much seen and much endured",
(37)

La cita está inexactamente tomada del poema de Tennyson "Ulysses" (38). El origen último de los versos bien pudiera estar en las primeras palabras de la Odissea, con las que se presenta a Ulises y se mencionan sus múltiples aventuras:

"Many were the men whose cities he saw and
whose mind he learned, aye, and many the woes he
suffered in his heart upon the sea,"
(Odisea I, 3-4) (39)

A partir de The Waste Land el poeta no parece haber vuelto a emplear la Odisea. Quizás uno de los motivos que le indujeron a evitarla fue el uso tan extenso que de ella hizo James Joyce, a cuya influencia directa Eliot quiso sustraerse (40). Pero aún considerando sólo la poesía eliotiana desde sus comienzos hasta The Waste Land, puede afirmarse que las huellas de Homero, todas procedentes de la Odisea, son escasas en número y de reducida importancia.

[2]

HERACLITO (576-480 a. C.)

ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ αὐτή

And the way up is the way down

El epígrafe que precede a "Burnt Norton" está compuesto por dos fragmentos de Heráclito que Eliot ha reproducido en griego:

τοῦ λόγου δ' ἐόντος ξυνοῦ ζῶουσιν οἱ πολλοὶ ὥς ἴδαν
ἔχοντες φρόνησιν.

ὁδὸς ἄνω κάτω μία αὐτή

y que traducidos al inglés serían respectivamente:

"But though the Word is common, the many live
as though they have a wisdom of their own." (41)

"The road up and down is one and the same."
(42)

"

Según ha indicado el propio autor, él tomó las citas de la edición publicada por Hermann Diels bajo el título de

Fragmente der Vorsokratiker, en vez de extraerlas de la colección Loeb que habitualmente venía utilizando para leer las obras de los clásicos.

"Burnt Norton" iba precedido por los dos fragmentos de Heráclito cuando apareció como un poema aislado en Collected Poems 1909-1935. En la primera edición de Four Quartets el epígrafe se situó al comienzo del libro, de tal manera que debía ser considerado como de la obra completa y no sólo de "Burnt Norton". Ahora bien, al incluirse Four Quartets en The Complete Poems and Plays, el epígrafe volvió a ser colocado en su lugar primitivo. En realidad, como las palabras del presocrático anuncian el tema central de toda la obra y no exclusivamente de una parte, hubiera sido más oportuno conservarlas como en la edición separada de Four Quartets. Los elementos derivados de Heráclito no quedan reducidos a "Burnt Norton", sino que se extienden a lo largo de toda la composición.

Los fragmentos en griego representan dos aspectos de la filosofía de Heráclito que interesaron particularmente a Eliot. El primero de ellos expresa el contraste entre el Logos, común a todos, y las cuestiones particulares que preocupan a cada hombre. En Four Quartets Eliot adaptó el Logos del filósofo para emplearlo como el Logos cristiano, la Palabra de Dios frente a las palabras de los hombres, uno de los conceptos clave de su poesía desde "Ash-Wednesday" (43).

El gusto por las paradojas debió de ser uno de los motivos que indujeron al poeta a elegir el segundo fragmento de Heráclito. La fórmula aparece incorporada al texto del poema mismo, ya en inglés, en el tercer movimiento de

"The Dry Salvages":

And the way up is the way down

("The Dry Salvages", 129)

Este verso inspirado por Heráclito puede ponerse en relación con las palabras de un autor cuya presencia en Four Quartets es también indiscutible:

"Porque en este camino el bajar es subir,
y el subir es bajar (...)" (44)

Así había expresado San Juan de la Cruz una paradoja, similar a la de Heráclito, que influiría directamente sobre unos versos de "Burnt Norton" en cierta manera conectados con éste de "The Dry Salvages" (45).

Se ha dicho que, con el segundo fragmento del epígrafe Eliot ha querido ofrecer un remedio para los males del hombre moderno que se sugieren en el primero (46). El hombre tendría que salir de sí mismo para ascender hacia la luz o bien descender hacia la oscuridad (en el sentido místico del término); en la búsqueda del Logos, ambos caminos serían válidos y, en el fondo, constituirían uno solo.

A lo largo de Four Quartets se emplean conceptos comunes de la doctrina de Heráclito, que en parte pudo llegar hasta Eliot mediante Bergson, a cuyas clases en la Sorbona asistió el poeta durante el invierno de 1910-1911. En cualquier caso, el influjo directo del presocrático sobre el poeta moderno nunca podría descartarse y Bergson habría sido más bien el impulsor del interés del joven alum-

no. Además del contenido filosófico que atrajo a Eliot, debe considerarse el estilo mismo de los fragmentos conservados. Según R. Preston, el propio autor confesó que los dos fragmentos de Heráclito que él seleccionó para "Burnt Norton" le habían resultado muy sugestivos poéticamente (47). Nada extraña parece esa preferencia pues el lenguaje de Heráclito, frente al de otros filósofos, convierte sus elucubraciones en material poético muy atractivo para quien, además de la poesía, se siente inclinado hacia la filosofía. Y éste, precisamente, era el caso de T.S. Eliot.

Sobre si el concepto del tiempo expresado en Four Quartets debe identificarse o no con el de Heráclito persiste la controversia. La mayoría de los estudiosos se inclina por dar una respuesta afirmativa, haciendo así coincidir en este punto a Eliot con Bergson, mientras que otros niegan tal similitud. Como ejemplo de la primera posición puede citarse el interesante estudio monográfico "The Heraclitean Element in Eliot's Four Quartets" de Merrel D. Clubb, quien se apoya en el epígrafe y en diversas citas de Four Quartets para demostrar sus aseveraciones (48). Como ejemplo de la segunda cabe mencionar los comentarios de Morris Weitz quien asegura que la teoría del tiempo sustentada por Eliot es neoplatónica y de ningún modo deriva de Heráclito (49). En el mismo sentido, Philip Le Brun, basándose en la progresiva hostilidad crítica de Eliot hacia Bergson, ha puesto de relieve las divergencias entre ambos (50).

Difícil es llegar a una conclusión sobre si Eliot sigue las teorías de Heráclito en torno al tiempo o las refu-

ta. Los argumentos opuestos se han ido acumulando de tal manera que su simple exposición nos llevaría muy lejos de los objetivos propuestos. Objetivamente, el epígrafe de "Burnt Norton" indica que Eliot al menos consideró y tuvo presentes las doctrinas de Heráclito durante la elaboración de su poema, aunque no las aceptara hasta sus últimas consecuencias.

Heráclito sugirió a Eliot la idea de asimilar cada uno de los Cuartetos a un elemento de la naturaleza: "Burnt Norton" se asocia con el aire, "East Coker" con la tierra, "The Dry Salvages" con el agua, "Little Gidding" con el fuego (51).

El influjo directo de Heráclito sobre T.S. Eliot parece haberse ceñido a Four Quartets y se refleja en unos contenidos sintetizados en el epígrafe y expuestos, junto a otros de muy diversa procedencia, a lo largo de toda la obra. Quizás como la Sibila de Cumas con respecto a The Waste Land, el espíritu de Heráclito presida desde el epígrafe el conjunto de Four Quartets.

1106

ESQUILO (525-456 a. C.)

ὑμεῖς μὲν οὐχ ὁρᾶτε τασδ', ἐγὼ δ' ὁρᾶ

You don't see them, but I see them .

T.S. Eliot manifestó por primera vez su interés por Esquilo al iniciar "Sweeney Among the Nightingales" con el siguiente epígrafe:

ἄμωι, πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω

cuya traducción al inglés, según las ediciones Loeb, sería:

"Ay me! I am smitten deep with a mortal blow!"

(52)

" Son estas las palabras que, en el drama de Esquilo, grita Agamenón cuando se siente herido de muerte a manos de su esposa (Agamenón, verso 1343). El héroe había sido recibido triunfalmente por Clitemnestra y poco antes de

ser asesinado, Casandra había vaticinado el trágico fin.

El propio Eliot comentó que a través de "Sweeney Among the Nightingales" había intentado transmitir "a sense of foreboding" (53). Efectivamente, la sensación de que los presagios se van a cumplir comienza con la cita en griego y se va acentuando hasta llegar al final donde, por medio de la evocación del rey Micenas, se explica la conexión del epígrafe con todo el poema. Aquí, como en muchas obras clásicas, diversos signos en el cielo auguran un desastre inminente. Sweeney va a ser víctima de una intriga cuyos resultados no llegan a detallarse, pero quedan sugeridos en la última estrofa:

And sang within the bloody wood
 When Agamemnon cried aloud
 And let their liquid siftings fall
 To stain the stiff dishonoured shroud.
 ("Sweeney Among the Nightingales", 37-40)

Sobre dicha estrofa observó Robert Graves que difícilmente hubieran podido cantar los ruiseñores cuando fue asesinado Agamenón, a mediados de enero; además, señalaba que el héroe había muerto en el baño de su palacio y no en un bosque (54). Tal comentario originó una complacida respuesta de T.S. Eliot; según decía, había estado esperando desde la publicación del poema (o sea, durante unos cuarenta años) que alguien se preguntase por la presencia de ruiseñores en las exequias de Agamenón. Así explicaba el autor las asociaciones que había realizado en la última estrofa de "Sweeney Among the Nightingales":

"I should like to explain that the wood I had in mind was the grove of the Furies et Colonus; I called it "bloody" because of the blood of Agamemnon in Argos. As for the "liquid siftings", I suspect that they were suggested by the rain dripping on the coffin of Fanny Robin in "Far from the Madding Crowd". It was a simple matter to bring the dead Agamemnon into the open air, and to transfer the nightingales from one place to another. So they might as well continue to sing in January, though I confess to ignorance of the date of Agamemnon's death. But even had I known, it would have made no difference." (55).

Además del epígrafe y la alusión al rey de Micenas en la estrofa final, Eliot pudo derivar del Agamenón de Esquilo algún otro elemento para su poema. Por ejemplo, en "Sweeney Among the Nightingales" aparece un misterioso hombre vestido de marrón que ha participado en el complot y que se retira discretamente cuando llega la hora de llevar a cabo los planes. Existe un cierto paralelismo entre ese hombre y Egisto quien, siendo el principal inductor del crimen, deja sola a Clitemnestra para que lo ejecute.

La relación entre Sweeney y Agamenón plantea más problemas. Tan erróneo sería identificarlos como ver en uno el contraste del otro. El único punto de contacto entre ambas figuras parece ser el trágico fin que han de sufrir. La intriga se ha ido gestando mientras los malos augurios profetizaban un desenlace fatal que en ningún modo podría ser evitado.

La admiración que sentía Eliot por Esquilo quedó bien patente en 1924 cuando, al tratar del teatro isabelino, el crítico elogió al dramaturgo clásico con las siguientes palabras:

"In a play of AEschylus, we do not find that certain passages are literature and other passages drama; every style of utterance in the play bears a relation to the whole and because of this relation is dramatic in itself."
(56).

En Murder in the Cathedral Eliot ya había empleado el coro inspirándose en la función que éste tuvo en el teatro griego, pero en The Family Reunion el autor hizo un uso mucho más extenso del drama clásico, concretamente en la Orestíada. El primero de los dramas incluidos en la trilogía, Agamenón había sido fuente de "Sweeney Among the Nightingales"; el segundo, Las Coéforas, y el tercero, Las Euménides, lo serían de The Family Reunion.

En la Orestíada, tras el asesinato de Agamenón a manos de su esposa, Orestes vengó la muerte de su padre quitando la vida a su madre, Clitemnestra. A partir de ese momento, las Furias persiguen al matricida y él acude al Areópago, donde los jueces, por hallarse divididos, no consiguen dar una solución. Entonces, Pallas Atenea, compadecida, propone a las Furias que se conviertan en Euménides; finalmente, ellas aceptan transformarse en espíritus del bien.

Los paralelismos entre The Family Reunion y la Orestíada son numerosos, pero Eliot no ha seguido a Esquilo con absoluta fidelidad. El mismo, al juzgar su obra en una conferencia pronunciada en Harvard en 1950, explicaba cuál fue su principal defecto:

"But the deepest flaw of all, was in the failure of adjustment between the Greek story and the modern situation. I should either have stuck closer to Aeschylus or else taken a great deal more liberty with his myth." (57).

Si se ponen de relieve las similitudes entre ambas obras, soslayando las divergencias, el primer aspecto digno de reseñar es que el protagonista de The Family Reunion ha sido modelado sobre la figura de Orestes. Tanto Harry como Orestes vuelven a la casa paterna tras una larga ausencia y provocan la muerte de la madre (58), una mujer voluntariosa que ha estado gobernando el hogar desde la desaparición del padre. Sobre ambos protagonistas pesa una extraña culpa. En el caso de Harry, aunque no sea él quien ha cometido el pecado, sino su padre, a él le corresponde la expiación. Como las perversas Furias habían perseguido a Orestes, Harry se siente amenazado por unos extraños seres que le causan una terrible angustia: además, aunque sean invisibles para los otros, él los percibe con toda claridad:

"No, no, not there. Look there!
Can't you see them? You don't see them, but I see them, and they see me." (59)

Estas palabras están basadas en las de Orestes en Las Coéforas:

ὕμεῖς μὲν θυχ' ὀρᾶτε τάσδ', ἐγὼ δ' ὀρῶ
 ἐλαύνομαι δὲ κοῦκέτ' ἄν μελίναιμ' ἐνῶ
 (Coéforas, 1061-2)

que Eliot había traducido así al tomarlas para el epígrafe de "Sweeney Agonistes":

You don't see them, you don't -- but I see
 them: they are hunting me down, I must move on.

Sobre los problemas que planteaba el presentar a las Furias en el escenario moderno, Eliot había observado al referirse a los defectos de The Family Reunion:

"One evidence of this is the appearance of those ill-fated figures, the Furies. They must, in future be omitted from the cast, and be understood to be visible only to certain of my characters, and not to the audience. We tried every possible manner of presenting them. We put them on the stage, and they looked like uninvited guests who had stayed in from a fancy dress ball. We concealed them behind gauze, and they suggested a still out of a Walt Disney film. We made them dimmer, and they looked like shrubbery just outside the window."



I have seen other expedients tried: I have seen them signalling from across the garden, or swarming on to the stage like a football team, and they are never right. They never succeed in being either Greek goddesses or modern spooks. But their failure is merely a symptom of the failure to adjust the ancient with the modern." (60).

En realidad, desde 1951, año en que el crítico manifestó tales reservas, hasta hoy, las técnicas teatrales han evolucionado en una forma que permite resolver la dificultad satisfactoriamente, sin necesidad de evitar la aparición de las figuras sobre el escenario.

Hay, de todos modos, una diferencia entre las Furias convertidas en Euménides por la intervención de Palas al final de la Orestíada y las de The Family Reunion. Esquilo piensa en un cambio literal de la divinidad, mientras que en The Family Reunion es Harry quien se transforma y así comienza a sentirse guiado por quienes antes se creía perseguido.

También, hasta cierto punto, sería posible comparar a Agatha con Palas Atenea, puesto que la intervención de cada una soluciona los problemas de Harry y Orestes con respecto a las Furias.

El influjo de la Orestíada sobre The Family Reunion es innegable, pues Eliot mismo confesó haberse inspirado en la trilogía de Eurípides al escribir su drama y son numerosos los puntos de contacto entre ambas obras. Ahora bien, en The Family Reunion se hallan elementos que ninguna rela-

ción guardan con el teatro griego. La situación es moderna, de manera que lo griego del drama puede pasar desapercibido para el espectador que desconoce la fuente principal. Por otra parte, el autor ha incorporado elementos cristianos totalmente ajenos al teatro griego.

Así pues, T.S. Eliot ha empleado la Orestíada primero como fuente de su poesía y posteriormente de su obra dramática. De la trilogía, Agamenón afectó la composición de "Sweeney Among the Nightingales", mientras que Las Coéforas junto a Las Euménides influyeron sobre The Family Reunion. En este drama, Eliot ha partido de la leyenda griega (llegando incluso a poner en boca de sus caracteres algunas frases de Esquilo), pero se ha alejado de ella en una forma que él mismo lamentó. El deseo de fundir elementos diversos, tantas veces coronado por el éxito en su poesía, le condujo a un relativo fracaso en su segunda obra teatral.

SOPHOCLES (495-406 a.C.)

τὸν σὸν ἐξορθοῦ πότμον

Shall I at least set my lands in order?

T.S. Eliot revela en su crítica haber sido un buen conocedor de la obra de Sófocles. Aunque no dedicó ningún ensayo completo al dramaturgo griego, se refirió frecuentemente a él e incluso tomó unos versos de Edipo Rey como epígrafe para After Strange Gods. Frente al interés crítico, sorprende que las huellas de Sófocles sobre la poesía y el drama de Eliot hayan sido tan leves como a continuación se expondrá.

La presencia del adivino Tiresias en The Waste Land le fue inspirada al poeta por un fragmento de las Metamorfosis, según indica él mismo en sus notas. Ahora bien, además de Ovidio, hubo otros dos autores clásicos de cuyas obras se derivaron elementos referentes a Tiresias incluidos en The Waste Land; se trata de Homero y Sófocles y las obras son la Odisea y Edipo Rey (61). El verso concreto

elaborado con material contenido en Edipo Rey, y no en las Metamorfosis o en la Odisea, es:

I who have sat by Thebes below the wall
(The Waste Land, 245)

En Edipo Rey, Tebas aparece como una especie de ciudad irreal rodeada por tierras baldías como las de The Waste Land (62), sumida en la mayor desolación a causa de la peste. Sólo Tiresias será capaz de descubrir que la maldición que pesa sobre Tebas se debe al parricidio y al matrimonio incestuoso de Edipo con su madre Jocasta. Así pues, en The Waste Land, el adivino, al evocar sus diversas experiencias a lo largo de los años (su cambio de sexo, su ceguera, su caminar por el Hades...) recuerda un momento más de su vida: cuando en Tebas descubrió la raíz del mal que aquejaba a la ciudad.

La pregunta que el Rey Pescador formula en el verso 426 de The Waste Land:

Shall I at least set my lands in order?

ha sido inspirada por una frase de la Biblia (Isaías, 38: 1) (63). Admitiendo la autenticidad de dicha Fuente, Robert G. Jungman ha sugerido que Eliot al escribir el verso también pudo haber pensado en las palabras de Antígona a Ismene:

τὸν σὸν ἑξορθοῦ πότμον

(Antígona, v. 83)

que se traducirían al inglés como:

Set your own life in order (64).

Según Jungman, podríamos encontrarnos ante un nuevo ejemplo de fusión de dos tradiciones diferentes en la poesía eliotiana, en este caso la bíblica y la clásica (65).

Del mismo modo que T.S. Eliot partió de Las Coéforas y Las Euménides al escribir The Family Reunion, de Alcestris al componer The Cocktail Party y de Ion al elaborar The Confidential Clerk, tuvo presente una obra de Sófocles, Edipo en Colona, al preparar The Elder Statesman. La tendencia a irse separando del original griego fue acentuándose desde The Family Reunion, según Eliot una obra demasiado sometida a la trilogía de Esquilo, pasando por los dos dramas siguientes en los cuales el autor tomó progresivamente mayores libertades y así hasta su quinto drama donde la derivación es remota.

Los elementos que extrajo Eliot de Edipo en Colona para The Elder Statesman tienen menor importancia que los tomados de los dramaturgos griegos para sus dramas anteriores y se reducen a unos pocos detalles: la muerte del padre anciano bajo un árbol, consolado en sus últimos momentos por su fiel hija sería el más interesante. La rivalidad entre Lord Claverton y su hijo Michael podría indicarse como otro paralelismo significativo. También la actitud de Mónica, comprensiva con el hermano rebelde y atenta con el padre enfermo debería ser juzgada como similar a la de Antígona. Aunque The Elder Statesman coincide en algunos aspectos con Edipo en Colona, difiere en muchos sentidos

más, hasta el punto de que el drama griego es una fuente casi irreconocible del eliotiano. Además, como sucede en sus obras de teatro anteriores, Eliot aquí introduce elementos cristianos totalmente ajenos al pensamiento griego.

La deuda de Eliot, en cuanto poeta y dramaturgo, hacia Sófocles es mínima, pues se reduce a unas leves huellas presentes en The Waste Land y a la adopción de Edipo en Colona como punto de partida para The Elder Statesman.

EURIPIDES (480-406 a.C.)

Χρόνος μαλάξει

time is no healer

El influjo de Eurípides sobre la poesía de Eliot parece haberse limitado a un posible eco verbal de una frase de Alcestis en "The Dry Salvages". En el drama griego, cuando Hércules habla con Admetus sobre la muerte de Alcestis, intenta quitar importancia al hecho comentando:

Χρόνος μαλάξει

(Alcestis, v. 1085)

es decir:

"Time shall bring healing" (66).

La frase contiene una idea que ha sido expresada innumerables veces en forma parecida: el tiempo cura todas las heridas. Pero Eliot dice precisamente lo contrario:

You cannot face it steadily, but this thing is sure,
That time is no healer: the patient is no longer here
("The Dry Salvages", 130-1)

La fuente no puede calificarse de segura pues, según se acaba de advertir, las palabras de Heráclito constituyen un lugar común no sólo en la literatura, sino también en el lenguaje popular.

Si la deuda de Eliot en cuanto poeta hacia Eurípides es prácticamente imperceptible, en cambio su deuda en cuanto dramaturgo es clara y se halla bien documentada.

Ya en 1949, o sea, el mismo año en que se estrenó The Cocktail Party, Eliot observó que Sir Henry Harcourt-Reilly se parecía ligeramente al Hércules de Alcestis (67). Ahora bien, la indicación no suscitó el interés por el análisis de fuentes que menores sugerencias habían despertado entre los críticos en otras ocasiones. El autor volvió a tratar el asunto más adelante, dando a conocer nuevos detalles sobre la elaboración de The Cocktail Party. Así, en la conferencia "Poetry and Drama", pronunciada en Harvard a finales de 1950, explicó cómo había intentado evitar los errores cometidos en The Family Reunion al escribir The Cocktail Party, por lo cual en esta última obra comenzó por eliminar el coro y los "espíritus". Sobre sus fuentes de inspiración dijo:

"I was still inclined to go to a Greek dramatist for my theme, but I was determined to do so merely as a point of departure, and to conceal the origins so well that nobody would identify them until I pointed them out myself. In this at least I have been successful; for no one of my acquaintance (and no dramatic critics) recognized the source of my story in the Alces-

tis of Euripides. In fact, I have had to go into detailed explanation to convince them -- I mean, of course, those who were familiar with the plot of that play -- of the genuineness of the inspiration." (68)

A partir de 1951, año en que fue publicada tal conferencia, la atención de diversos críticos se centró sobre las relaciones entre The Cocktail Party y Alcestis. La influencia de Eurípides sobre el drama eliotiano fue estudiada minuciosamente en diversos artículos, entre los cuales destacan de manera especial los de: Robert B. Heilman, William Arrowsmith, Kenneth J. Reckford y John Rexine (69).

A la vista de la calidad y el número de las monografías dedicadas al tema, parece innecesario examinar de nuevo los dos dramas en busca de unos paralelismos que, si no han sido indicados, serían de mínima importancia. Sin embargo, una rápida lectura de Alcestis (con The Cocktail Party en mente), sumada a la consulta de la bibliografía sobre la cuestión, permite resaltar los aspectos fundamentales que ambas obras tienen en común.

Alcestis se basa en una leyenda según la cual Apolo fue expulsado durante algún tiempo del Olimpo y condenado a servir a un mortal, que resultó ser Admetus. Como recompensa por el buen trato recibido, Apolo consiguió que los hados aceptasen la vida de cualquiera que la ofreciese a cambio de la de Admetus cuando éste debiera morir. Sólo la esposa de Admetus, Alcestis, aceptó gustosa el sacrificio. Admetus sufría porque cada vez se encontraba

más enamorado de su mujer y cuando llegó el día de la muerte se arrepintió de su cobardía, pero entonces ya nada podía hacer para cambiar el destino y Alcestis falleció. Cuando se preparaban las exequias, llegó Hércules pidiendo hospedaje. Admetus invitó al semidiós tratando de ocultar su desgracia hasta que por fin Hércules la descubrió y consiguió devolver a la vida a la fiel esposa.

La similitud entre Hércules y Sir Henry, el psiquiatra que resuelve la triste situación en The Cocktail Party reintegrando la esposa al marido, fue puesta de relieve por Eliot mismo en el comentario de 1949 ya citado y también en la conferencia de 1950:

"But those who were at first disturbed by the eccentric behaviour of my unknown guest, and his apparently intemperate habits and tendency to burst into song, have found some consolation in having their attention called to the behaviour of Heracles in Euripides' play."
(70).

En efecto, la sorprendente actitud de Sir Henry, quien se presenta al comienzo de The Cocktail Party (cuando su identidad aún se desconoce como sucede en el caso de Hércules al principio de Alcestis) como un invitado bebedor, indiscreto y en general poco atento a las reglas de educación, está inspirado por el comportamiento de Hércules al iniciarse Alcestis. Además del parecido superficial entre ambos, la misión ejecutada por los dos es idéntica: luchar contra la muerte, natural en Alcestis y espiritual en The Cocktail Party, para traer a la esposa de nuevo

junto a su marido.

El carácter de Edward ha sido modelado sobre el de Admetus. Ambos encarnan al marido egoísta que ha perdido a la esposa (circunstancia que intenta disimular ante los huéspedes) y finalmente la recupera gracias a la intervención de una tercera persona que restablece el matrimonio roto, por abandono del hogar en el caso de Lavinia y de muerte en el de Alcestis.

Siguiendo el esquema del drama griego, habría que identificar a Lavinia con Alcestis, pero, salvo el papel de esposa que ambas tienen en común, los dos caracteres son divergentes. El amor sin límites y la generosidad de Alcestis contrastan con el egoísmo y la frialdad de Lavinia. Por el contrario, los aspectos más positivos de Alcestis se han reunido no en la esposa de Edward, sino en su amante, Celia, la mujer que muere heroicamente ofreciendo la vida en un sacrificio parecido al de Alcestis. Según el propio Eliot, Celia, que originalmente era sólo un apéndice de la situación doméstica, llegó a convertirse en el carácter más importante de la obra (71). Esto debió de suceder porque el autor se vió en la imposibilidad de reflejar a Alcestis en Lavinia y por tanto desvió las cualidades de la fiel esposa hacia Celia.

En cuanto al Coro, a pesar de que el autor anunciara su decisión de suprimirlo, la función que tenía en el teatro griego en cierto modo pudo quedar recogida por Julia.

Además de la situación inicial y de los principales caracteres, Eliot se inspiró en Alcestis para tomar algunos detalles; por ejemplo, los tres días de silencio impuestos a Alcestis corresponden al compromiso que aceptó Edward

de no hacer preguntas a Lavinia cuando vuelva a casa. Incluso algunos pasajes concretos de The Cocktail Party están modelados sobre fragmentos del drama griego.

Comparado con The Family Reunion, The Cocktail Party representa un mayor distanciamiento de la fuente original. Como en su segundo drama Eliot había seguido demasiado de cerca a Esquilo, en el tercero procuró evitar el mismo error y así eligió el Alcestis de Eurípides a modo de punto de partida, sin dudar en apartarse de él según su conveniencia. Mayores libertades aún tomó el autor cuando seleccionó otra obra de Eurípides, Ion, para escribir The Confidential Clerk.

La situación de The Confidential Clerk se basa en la de Ion como la de The Cocktail Party en la de Alcestis y también se podría hablar de correspondencia entre los principales caracteres, aunque más diluída que en el drama anterior. Lady Elizabeth y Sir Claude deberían identificarse con Creusa y Xuthus respectivamente, mientras que Mrs. Guzzard tendría un papel parecido al de la sacerdotisa de Apolo. Del mismo modo que el carácter de Alcestis se había desdoblado en los de Lavinia y Celia en The Cocktail Party, Ion se desdoblaría en Colby Simpkins y B. Kaghan en The Confidential Clerk. Ahora bien, Eliot ha prescindido de muchos elementos importantes en Ion, por ejemplo del clima de violencia que existe en la obra de Eurípides. El argumento, el tono y la acción de Ion y de The Confidential Clerk son tan diferentes que los puntos de contacto resultan de escaso interés. En realidad, Ion sólo ha sido el núcleo o germen a partir del cual se ha desarrollado The Confidential Clerk.

Como conclusión, puede afirmarse que las huellas de Eurípides sobre la poesía de Eliot son o bien nulas o bien prácticamente irrelevantes. En cuanto al influjo sobre el drama, se concretó en el de Alcestris sobre The Cocktail Party y de Ion sobre The Confidential Clerk. En sus dos dramas inspirados por Eurípides, Eliot acertó a superar con éxito las dificultades que le habían conducido a un relativo fracaso en The Family Reunion por una excesiva dependencia de Esquilo. El desajuste producido en The Family Reunion por la confusión entre elementos precristianos y postcristianos, lamentado por el propio autor (72), no existe en The Cocktail Party, donde lo cristiano se ha introducido con una gran naturalidad. La clave del éxito de Eliot en sus dramas tercero y cuarto fue el tomar Alcestris e Ion no como modelos, sino como simples puntos de partida de The Cocktail Party y The Confidential Clerk.

OTROS AUTORES GRIEGOS

Ἐσπερε, πάντα φέρων, ὅσα φαίνολις ἔσκεδασ' αὔω,

At the violet hour, the evening hour that strives
Homeward, and brings the sailor home from sea,

Existe un cierto número de autores griegos cuyas huellas sobre la poesía eliotiana pueden calificarse de insignificantes. Vamos a agruparlos para que de ese modo la deuda de Eliot hacia ellos, aunque mínima, quede consignada.

Por ejemplo, aunque el hecho no tenga gran importancia, conviene señalar que hay un eco del título de la obra Los trabajos y los días (en inglés Works and Days) de Hesíodo en el verso eliotiano:

And time for all the works and days of hands
("The Love Song of J. Alfred Prufrock", 29)

En The Waste Land, al escribir:

At the violet hour, the evening hour that strives
Homeward, and brings the sailor home from sea,
The typist home at teatime,
(The Waste Land, 220-2)

Eliot tuvo presente, según indicó en sus notas, un fragmento de Safo:

Φέσπερε, πάντα φέρων, ὅσα φαίνολις ἔσκέδασ' αὖτως,
φέρεις οἶον, φέρεις αἶγα, φέρεις ἄπυ ματέρι παῖδα.

cuya traducción al inglés sería:

"Evening, thou that bringest all that bright
morning scattered; thou bringest the sheep,
the goat, the child back to her mother." (73)

La naturaleza de la fuente fue señalada por el autor con las siguientes palabras acerca del verso 221 de The Waste Land:

"This may not appear as exact as Sappho's
lines, but I had in mind the "longshore" or
"dory" fisherman, who returns at nightfall".
(74).

Eliot tomó como título de su "Gerontion" el diminutivo griego Γερόντιον, el "ancianito" que aparece en Los Acarnianos (verso 993) de Aristófanes (75). Es seguro que el poeta conoció tan obra pues en Harvard se conserva un ejemplar de ella anotado en los márgenes por el joven estudiante (76). Por otra parte, el título del poema eliotiano contiene una alusión al del Cardenal Newman "The Dream of Gerontius", con el que tienen algunos puntos en común, aunque las diferencias sean más importantes que

el parecido entre ambos, en especial en lo que se refiere a la actitud de los dos ancianos ante la vida y ante la próxima muerte (77).

Eliot debió de asignar a Sweeney Agonistes el subtítulo de "Fragments of an Aristophanic Melodrama" porque pensaba introducir elementos derivados de Aristófanes que, por no haber concluido la obra, quedaron sólo en su mente. Los fragmentos conservados muestran una posible influencia general de Aristófanes en lo que se refiere a la sátira social.

Entre las muchas hipótesis propuestas sobre el origen del nombre de Phlebas, el bello (handsome) fenicio ahogado de The Waste Land, se ha sugerido que pudo ser la transcripción semítica (con el sufijo -as, que corresponde al sufijo griego -os) del nombre de Philebo, el bello joven que en el diálogo platónico considera el placer como el bien supremo (78).

El epígrafe de "Mr. Apollinax" es una cita tomada de Luciano:

Ω τῆς καινότητος. Ἡράκλεις, τῆς παραδοξολογίας.
εὐμήχανος ἄνθρωπος.

que, traducida al inglés, sería:

"What novelty! What marvellous paradoxes! How inventive he is!" (79).

Luciano pone tales palabras en boca de unos admiradores suyos que elogian su discurso únicamente por la novedad que para ellos representa, sin reflexionar sobre otras cualidades ni demostrar haberlo entendido. A lo largo de Zeuxis Luciano satiriza a los críticos superficiales que se sienten extasiados ante lo raro o novedoso. Es éste precisamente el tema de "Mr. Apollinax", donde el protagonista, recién llegado a los Estados Unidos procedente de Europa, atrae la atención de los pedantes invitados que le escuchan toda la tarde, no comprenden nada y, al marchar, sólo recuerdan unos nimios detalles de su aspecto exterior y de la reunión.

Según Jane Worthington (80), Eliot probablemente encontró la cita en Studies in Frakness, la obra de su apreciado Charles Whibley, quien había elegido tales palabras como epígrafe para uno de sus ensayos, comentando acerca de ellas: "The shouts of the people were as fatuous then as to-day". (81)

B) CLASICOS LATINOS

VIRGILIO (70-19 a.C.)

Et veterem in limo ranae cecinere querelam

And the frogs (O Mantuan) croak in the marshes

T.S. Eliot ha expuesto sus ideas acerca de Virgilio en dos conferencias: "What is a Classic?" y "Virgil and the Christian World". La primera constituye el discurso presidencial pronunciado ante la London Virgil Society en 1944 y la segunda es una alocución radiofónica emitida a través de la B.B.C. en 1951.

En "What is a Classic?" Eliot afirma que la aparición de un clásico está condicionada tanto por la madurez de la civilización, el lenguaje y la literatura en que un autor vive inmerso como por la madurez de su propia mente (82). En este sentido, nuestro clásico, el clásico de toda Europa, el único clásico universal es Virgilio:

"Thus Virgil acquires the centrality of the unique classic; he is at the centre of European civilization, in a position which no other poet can share or usurp." (82 bis)

En "Virgil and the Christian World" (83), T.S. Eliot observa que la estima de los cristianos hacia Virgilio ha sido explicada como resultado de accidentes, irrelevantias, supersticiones y malentendidos, entre los cuales podría citarse la interpretación literal de la cuarta Egloga, interpretación que probablemente estuvo relacionada con el hecho de que sus obras fueran pronto admitidas como lectura adecuada para los cristianos. Pero Eliot aquí se propone definir cuáles son las principales características que han atraído a justo título la atención de los cristianos sobre Virgilio y analizar lo que en el poeta latino hay de valioso para la cristiandad.

El método de estudio que sigue el autor consiste en desarrollar el significado de tres palabras clave: labor, pietas y fatum. Por lo que se refiere a la primera, Virgilio, a lo largo de sus Geórgicas, manifiesta una actitud sin precedentes hacia la tierra, la dignidad de la agricultura y su importancia para alcanzar el bienestar material y espiritual del estado. Este aspecto virgiliano debió de ser reconocido como algo muy positivo por las órdenes monásticas cristianas que practicaban la vida contemplativa junto al trabajo de la tierra. En cuanto al segundo término, pietas, sirve para calificar a Eneas, pious Aeneas, quien pudo llegar a ser identificado con el prototipo del héroe cristiano. En lo que se refiere a la tercera palabra, fatum, tantas veces repetida en la Eneida, Eneas es un "hombre de destino" porque de él depende el futuro del mundo occidental, es un instrumento de un destino que ni debe desear ni evitar; se encuentra sometido a un poder misterioso que lo dirige sin liberarlo de su responsabilidad. El destino de Eneas es el imperium romanum

que posteriormente se transforma en el Sagrado Imperio Romano.

Según Eliot, Virgilio en su poesía convirtió la civilización romana en algo mejor, más cercano al cristianismo. La relación de Virgilio con el mundo cristiano habría quedado perfectamente definida por el papel que Dante asignó al poeta clásico como guía y maestro hasta un límite determinado. En la conferencia Eliot también manifiesta un interés especial por reafirmar la originalidad con que Virgilio recreó las formas poéticas tomadas del verso griego.

A lo largo de la obra crítica eliotiana aparecen otras referencias a Virgilio, breves, que no merecen ser consignadas puesto que nada de esencial añaden a las ideas contenidas en "What is a Classic ?" y "Virgil and the Christian World".

En cuanto a la obra poética de Eliot, la huella virgiliana se percibe por primera vez en el epígrafe de "La Figlia Che Piange":

O quam te memorem virgo...

El verso está tomado del episodio de la Eneida (libro I, verso 327) en que Eneas, recién llegado a la costa de Libia, encuentra en el bosque a su madre Venus, quien se le presenta bajo la forma de una jovencita. El hijo no la reconoce, la toma por una ninfa, y le pregunta cuál es su nombre:

o -- quam te memorem, virgo? (84)

Existe una relación entre el epígrafe, la situación del poema y la anécdota que motivó su composición. Al autor le habían hablado elogiosamente de una estatua conservada en un museo italiano; él la buscó con interés, pero no consiguió encontrarla. Tras esta búsqueda infructuosa, escribió "La Figlia Che Piange". En el poema se describe la estatua que representa a una misteriosa joven. Venus presentándose ante Eneas es una bella criatura sin nombre, como la pequeña cuya imagen buscó Eliot sin éxito en el museo, como la joven del poema sumida en la tristeza por el abandono de su amante.

Hay otros elementos en "La Figlia" que permiten relacionar el poema con la Eneida, concretamente con un episodio que atrajo de manera especial a Eliot. Se trata del encuentro de Eneas y Dido en el Hades descrito en el libro VI, cuando el héroe intenta disculparse ante ella por haberla abandonado, mientras que su antigua amante conserva una actitud impertérrita y vuelve al bosque sin responderle siquiera.

En "What is a Classic?" Eliot recordó tal encuentro así:

"It is not for me, in a gathering of people all of whom may be better scholars than I, to review the story of Aeneas and Dido. But I have always thought the meeting of Aeneas with the shade of Dido, in Book VI, not only one of the most poignant, but one of the most civilized passages in poetry. It is complex in

meaning and economical in expression, for it not only tells us about the attitude of Dido -- still more important is what it tells us about the attitude of Aeneas. Dido's behaviour appears almost as a projection of Aeneas' own conscience: this, we feel, is the way in which Aeneas' conscience would expect Dido to behave to him. The point, it seems to me, is not that Dido is unforgiving -- though it is important that, instead of railing at him, she merely snubs him -- perhaps the most telling snub in all poetry; what matters most is, that Aeneas does not forgive himself -- and this, significantly, in spite of the fact of which he is well aware, that all that he has done has been in compliance with destiny, or in consequence of the machinations of gods who are themselves, we feel, only instruments of a greater inscrutable power." (85)

En "Virgil and the Christian World", al comentar el destino de Eneas, el autor aludía de nuevo a dicho pasaje con las siguientes palabras:

"When he (Aeneas) sees Dido he tries to excuse himself for his betrayal. Sed me iussa deum -- but I was under orders from the gods; it was a very unpleasant decision to have imposed upon me, and I am sorry that you took it so hard. She avoids his gaze and turns away, with a face as immobile as if it had been car-

ved from flint or Marpesian rock. I have no doubt that Virgil, when he wrote these lines, was assuming the role of Aeneas and feeling very decidedly a worm." (86)

Los versos a los que Eliot se refería eran:

talibus Aeneas ardentem et torva tuentem
lenibat dictis animum lacrimasque ciebat.
illa solo fixos oculos adversa tenebat
nec magis incepto voltum sermone movetur,
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes.

(Eneida, VI, 467-71)

que en la edición bilingüe por él empleada habían sido traducidos como:

"With such speech amid springing tears
Aeneas would soothe the wrath of the fiery,
fierce-eyed queen. She, turning away, kept
her looks fixed on the ground and no more
changes her countenance as he essays to
speak than if she were set in hard flint or
Marpesian rock." (87)

" La similitud entre Dido, impasible ante Eneas, y la joven silenciosa de "La Figlia Che Piange" salta a la vista. Las dos se mantienen inmóviles, como estatuas, con una expresión de resentimiento en los ojos, y ambas abandonan de la misma forma al hombre que las ha contemplado

y les ha hablado sin obtener respuesta. También son similares los sentimientos de Eneas y del poeta que habla en primera persona en "La Figlia" pues, tras el emotivo encuentro, cada uno de ellos queda para siempre marcado con un complejo de culpabilidad que perturbará toda su existencia posterior.

Las palabras de Eliot en "Virgil and the Christian World" explican la conexión del epígrafe con el poema mismo. En la conferencia, se evoca el papel de Venus en las relaciones entre Eneas y Dido, haciendo nacer el amor entre ambos. Recuérdese que el epígrafe de "La Figlia" está tomado del encuentro de Eneas y Venus en la costa Libia, durante el cual el hijo hizo varias preguntas (entre ellas, cómo se llamaba la que él había tomado por una ninfa) y la madre le respondió dándole incluso explicaciones acerca de Dido. Así pues, en "La Figlia Che Piange" se evocan los dos encuentros de Eneas, a través del epígrafe el primero (con su madre) y el segundo (con Dido en el Hades) en el poema mismo. A la luz de las fuentes en la Eneida, que se suman a otras presentes también en el poema, el tema de "La Figlia Che Piange" parece haber sido el destino, fatum, que, a pesar de provocar grandes sufrimientos, nunca puede ser evitado.

En "Sweeney Among the Nightingales" se encuentran dos huellas de la Eneida. En el verso:

And Sweeney guards the hornèd gate
("Sweeney Among the Nightingales", 8)

ha llamado la atención y suscitado diversas interpretaciones el significado de esta hornèd gate. Harry Levin

observa que en la prehistoria los hombres adoraban en cuevas cuyas entradas decoraban con cuernos y colmillos de animales sacrificados, mientras que en la Edad de Piedra la puerta de cuerno se consideraba como la línea divisoria entre el día y la noche, la vida y la muerte, lo humano y lo divino (88). Recuerda Levin que en tiempos antiguos, pero ya históricos, ésta era ya la puerta del Hades que debían franquear las sombras de los muertos cuando volvían al mundo para hacer revelaciones o profecías. En la Eneida, y parafraseando un fragmento de la Odisea (89), Virgilio se refiere a la puerta de cuerno por la cual salen las sombras veraces y a la de marfil, por la que salen los espíritus que engañan a los hombres con sueños falaces:

Sunt geminae Somni portae; quarum altera fertur
cornea, qua veris facilis datur exitus umbris,
altera candenti perfecta niteus elephanto,
sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.

(Eneida, VI, 893-6)

Eliot halló este fragmento traducido de la siguiente manera:

"Two gates of Sleep there are, whereof the
one is said to be of horn, and thereby an easy
outlet is given to true shades; the other
gleaming with the sheen of polished ivory, but
false are the dreams sent by the spirits to
the world above." (90)

y lo empleó en otros dos poemas además de en "Sweeney Among the Nightingales". Primero, en un verso de "The Fire Sermon" que no llegó a formar parte de la versión definitiva de The Waste Land y en el cual se alude a las dos puertas que describía Virgilio (91). En "Ash-Wednesday" aparece la puerta de marfil por la que salen las formas que darán lugar a los sueños falsos:

And the blind eye creates
The empty forms between the ivory gates.
("Ash-Wednesday", 202-3)

La segunda posible huella de la Eneida en el poema eliotiano está en:

Gloomy Orion and the Dog
Are veiled; and hushed the shrunken seas;
("Sweeney Among the Nightingales", 9-10)

Son versos que Eliot quizás escribió teniendo en mente los de Virgilio:

cum subito adsurgens fluctu nimbosus Orion
in vada caeca tulit penitusque procacibus Austris
(Eneida, I, 535-6)
"(...) when, rising with sudden swell, stormy
Orion bore us on hidden shoals and with fierce blasts
scattered us afar." (92)

Aunque Eliot califica a Orion de gloomy, el adjetivo stormy, que según la traducción inglesa aplica Virgilio a

Orion, figura unos versos más arriba en el mismo episodio de "Sweeney":

The circles of the stormy moon
 ("Sweeney Among the Nightingales", 5)

La comparación entre The Waste Land y la Eneida ha sido exhaustivamente realizada por Marjorie Donker en su ensayo "The Waste Land and the Aeneid" (93). Donker comienza poniendo de relieve la particular configuración mítica que ambos poemas tienen en común y aceptando la idea originalmente expuesta por Ferner Nuhn (94) y desarrollada por Northrop Frye (95) y por Grover Smith (96) según la cual The Waste Land sería un descenso al infierno moderno como el descenso de Virgilio al infierno clásico o el de Dante al medieval. Según Donker, en The Waste Land no sólo se evoca el plan general mítico de la Eneida, sino también la concatenación particular de los acontecimientos en sus seis primeros libros, reformulando los monumentos del pasado para comentar así el presente. A través de "The Burial of the Dead" Donker encuentra ecos de la Eneida en los recuerdos del viaje por el ^{el desierto} mar y "la niña perdida". Además, compara las predicciones de Madame Sosostris con los oráculos que van guiando a Eneas de un lugar a otro y asigna una figura de la Eneida a cada imagen de las cartas que cita la adivina. De las identificaciones realizadas por Donker sólo parece plausible la primera, según la cual el drowned Phoenician Sailor de The Waste Land podría tener alguna relación con Palinuro (97) cuya caída al mar, profetizada por Venus, constituye un sacrificio en lugar y para

bien de los demás (Eneida, V, 813-5). Donker concluye su artículo afirmando:

"For Eliot is being particularly Virgilian when he reformulates literary monuments as the function of a particular historical assertion. It was Virgil's conscious strategy to evoke the literary past, not only to universalize and enrich his poem, but to create an attitude toward, even an analysis of, the contemporary world." (98)

La Eneida aparece citada una vez en las notas de The Waste Land con motivo de la presencia de la palabra laquearia en:

Flung their smoke into the laquearia,
Stirring the pattern on the coffered ceiling,
(The Waste Land, 92-3)

que, según indica el autor, ha sido tomada de Virgilio:

dependent lychni laquearibus aureis
incensi, et noctem flammis funalia vincunt
(Eneida, I, 726-7)

La nota de Eliot ha inducido a pensar que él intentaba aludir a Dido en esta primera parte de "A Game of Chess". No es imposible que el autor hubiera querido fundir a Dido con Cleopatra (99), como tampoco lo es el que hubiera deseado imitar la estrategia virgiliana convirtiendo a

Cleopatra y a Dido en símbolos del Oriente sibarita e irracional que amenaza los ideales romanos (100). Pero si el poeta realmente tenía interés por evocar ante el lector la figura de Dido en este punto, la simple inclusión de una palabra latina como laquearia, aún contando con la nota que orienta hacia un verso de la Eneida, no parece suficiente. La riqueza de alusiones que se encierra en la poesía eliotiana es una materia de estudio muy atractiva para el investigador, pero a veces éste corre el riesgo de excederse en su tarea y encontrar alusiones donde no las hay. Acostumbrado a tratar los problemas más oscuros, el erudito tiende a considerar las cuestiones desde el ángulo más difícil cuando, en numerosas ocasiones, la solución es extremadamente simple. En el caso concreto del empleo de laquearia en "A Game of Chess", y sin negar una posible alusión a Dido, quizás no fuera demasiado atrevido sugerir una interpretación más sencilla y probable: a Eliot le habría gustado la palabra latina laquearia para designar el artesonado del techo que, en el verso siguiente, recibe la denominación inglesa de coffered ceiling.

Sobre unos versos de "The Fire Sermon":

"Highbury bore me. Richmond and Kew
Undid me. By Richmond I raised my knees
Supine on the floor of a narrow canoe."

(The Waste Land, 293-5)

ha influido indirectamente el famoso epitafio de Virgilio:

"Mantua me genuit, Calabri rapuere,
tenet nunc Parthenope; cecini pascua,
rura, duces" (101)

a través de la remodelación que del epitafio hizo Dante en los versos de la Divina Comedia citados por Eliot en su nota:

"Ricorditi di me, che son la Pia;
"Siena mi fe", disfecemi Maremma,"
(Purgatorio, V, 133-4)

F.N. Lees ha sugerido que la figura de Phlebas the Phoenician en "Death by Water" habría resultado de la fusión entre Palinuro y Miseno (102). La muerte de Miseno en el agua fue profetizada por la Sibila de Cumas cuando Eneas le hizo una consulta al llegar a Italia. Madame Sosostriis, como la Sibila, habría adivinado una muerte por ahogamiento similar en The Waste Land. En cuanto al otro compañero de Eneas, Palinuro, es el timonel lanzado al agua por el dios del Sueño que se le presenta bajo la forma de su amigo Phorbas. Según Lees, el nombre de Phlebas podría haber surgido de una fusión entre el imperfecto latino del verbo flere y el nombre de Phorbas. La identificación de Phlebas con Miseno y Palinuro parece correcta, pero es que además se da la circunstancia curiosa de

que la Sibila predice que Palinuro será enterrado y venerado como un dios por quienes le han dado muerte al encontrarlo en la costa donde había sido arrojado por el mar tras su caída del barco. Así, Palinuro podría ponerse en relación con el tema, presente en The Waste Land por la influencia de The Golden Bough (103), de los ritos de la vegetación en los cuales se realizaba el sacrificio simbólico de lanzar al agua y posteriormente sacar de ella la imagen del dios que debía asegurar el ciclo normal de las estaciones.

En los borradores de The Waste Land quedaron algunas huellas de la Eneida en versos que no llegaron a ser incorporados a la versión definitiva del poema. Por ejemplo, hay una clara alusión al encuentro entre Eneas y su madre, Venus, en los versos:

To Aeneas, in an unfamiliar place,
 Appeared his mother, with an altered face,
 He knew the goddess by her smooth celestial pace.
 (104)

El episodio se encuentra en el primer libro de la Eneida y Eliot años antes había tomado de él un verso para el epígrafe de "La Figlia Che Piange". El "extraño lugar" es la costa de Libia y el "rostro transformado" hace referencia a la forma en que se presenta Venus para que su hijo no la reconozca y la tome por una ninfa. Valerie Eliot, al editar los manuscritos, ha citado la fuente exacta del último verso:

(...) et vera incessu patuit dea.
 (Eneida, I, 405)

La frase se encuentra a poca distancia de la tomada como epígrafe de "La Figlia" (Eneida, I, 327) y también atrajo la atención de Ezra Pound, quien la empleó en cinco ocasiones (105).

En la página siguiente de los borradores se halla un nuevo verso, éste inspirado por la descripción de las puertas de cuerno y marfil en el sexto libro de la Eneida:

To spring to pleasure through the horn or iv^ory gates
(106)

También en este caso Eliot ya había hecho uso del fragmento virgiliano (Eneida, VI, 893-6) en "Sweeney Among the Nightingales" (como ya se ha indicado al tratar de este poema) y más tarde lo haría de nuevo en "Ash-Wednesday".

Así pues, el influjo de la Eneida sobre versos suprimidos de The Waste Land procede de dos pasajes, especialmente atractivos para Eliot, que ya habían afectado de alguna manera su obra anterior.

En la sección Minor Poems incluida en The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot se encuentran, entre otros, dos poemas publicados por vez primera en 1924: "Eyes that last I saw in tears" y "The wind sprang up at four o'clock". La principal fuente literaria de la primera composición es el encuentro entre Dido y Eneas descrito en el sexto libro de la Eneida, un pasaje que Eliot juzgaba como:

"(...) not only one of the most poignant, but

one of the most civilized passages in poetry".
(107)

El poema comienza con una alusión al abandono que sufrió Dido por parte de Eneas y que Virgilio relata en el cuarto libro de la Eneida:

Byes that last I saw in tears

En este primer verso, que da título al poema, se evocan los ojos bañados de lágrimas con que Dido mira a Eneas por última vez en la tierra. Ahora cada uno pertenece a un mundo distinto, pues ella ha cruzado la barrera de la muerte:

Through division
(v. 2)

Eneas consigue entrar en el reino de las sombras a través del sueño:

Here in death's dream kingdom
(v. 3)

El héroe vuelve a contemplar la imagen, ahora sólo una sombra, de la que un día fuera su amante:

" The golden vision reappears,
(v. 4)

pero las lágrimas de Dido se han secado:

I see the eyes but not the tears
(v. 5)

y Eneas sufre al ver que el llanto ha cesado:

This is my affliction
(v. 7)

La mujer, inmutable, lo mira fríamente:

Eyes of decision
(v. 9)

Son unos ojos que no volverá a contemplar jamás a menos
que, no ya en un sueño sino en la realidad, al pasar él
mismo el umbral del reino de la muerte, ellos sigan allí:

Eyes that I shall not see unless
At the door of death's other kingdom
Where, as in this,
The eyes outlast a little while
A little while outlast the tears
And hold us in derision.
(vv. 10-5)

Todo el poema gira en torno al pasaje en la Eneida que tanto había impresionado a Eliot. Es Eneas quien habla aquí en primera persona para expresar los sentimientos de angustia que le produce la visión de Dido. La atención del héroe se centra en los ojos de su amada que él recuerda llenos de lágrimas cuando por última vez le miraron en la tierra y que ahora, tras el suicidio, lo contemplan con absoluta frialdad desde el reino de las sombras, infligiéndole así el más duro de los castigos.

En estrecha relación con "Eyes that last I saw in tears" se halla "The wind sprang up at four o'clock", pues también ha sido inspirado por la visita de Eneas al Hades descrita en el sexto libro de la Eneida. Aquí ya no se menciona a Dido, sino que el héroe elucubra sobre el reino de las sombras mismo (108).

En la segunda parte de Coriolan, titulada "Difficulties of a Statesman", se encuentra una nueva huella de Virgilio, aunque esta vez no de la Eneida, como en todos los ejemplos anteriores, sino de las Geórgicas, obra que Eliot juzgaba de gran belleza (109). El hecho de que los guardias jueguen a las cartas en las zonas fronterizas y que las ranas croen en los pantanos:

Meanwhile the guards shake dice on the marches
And the frogs (O Mantuan) croak in the marshes.
("Difficulties of a Statesman", 24-5)

puede interpretarse como signo de la paz que reina en la república; pero, al revelar la fuente del segundo verso, se descubrirá que contiene un mal presagio. En efecto, el croar de las ranas anuncia la tormenta próxima, según las Geórgicas:

Et veterem in limo ranae cecinere querelam
(Geórgicas, I, 378)

Del mismo modo, las ranas en "Difficulties of a Statesman" aparecen croando poco antes de que estalle la crisis. En este sentido, Donald F. Theall ha comparado la actitud mostrada por Virgilio en las Geórgicas hacia Roma y las

guerras de César con el análisis de la sociedad urbana industrial y del militarismo que presenta Eliot (110). El efecto de la referencia a Virgilio habría sido, según el crítico, una manera de intensificar la ironía.

La deuda de T.S. Eliot hacia Virgilio se percibe por vez primera en "La Figlia Che Piange", cobra mayor importancia en The Waste Land y se acentúa aún más en la breve composición "Eyes that last I saw in tears". De toda la obra virgiliana, el poeta moderno se sintió especialmente atraído por tres episodios de la Eneida: el encuentro de Eneas y Venus (libro I), el abandono de Dido (libro IV) y la visión que de la sombra de Dido tiene el héroe en el Hades (libro VI). El vivo interés de Eliot por estos tres pasajes se manifestó tanto en su crítica como en su poesía, pues en repetidas ocasiones volvió sobre ellos para analizarlos o derivar de ellos material poético. Finalmente, tras el estudio del influjo directo de Virgilio sobre la poesía eliotiana, cabe reseñar la gran influencia que sobre ella ejerció el clásico de manera indirecta, a través de la obra de Dante (111).

143.

OVIDIO (43 a.C.-17 ó 18 d.C.)

Inplebo silvas

Filled all the desert

Varios de los mitos clásicos que aparecen en la poesía eliotiana están tomados directamente de Ovidio. Ya un poema escrito en 1915 tiene como figura central a Narciso y puede asegurarse que ha sido inspirado por el relato contenido en las Metamorfosis.

"The Death of Saint Narcissus" existe en dos versiones: la más antigua es la desaparecida durante largos años, pero finalmente recobrada entre los manuscritos de The Waste Land (112); la versión definitiva es la publicada en el volumen Poems Written in Early Youth (113) e incluida en todas las ediciones de The Complete Poems and Plays. En ambas, Narciso, como el personaje descrito por Ovidio, se ha enamorado de su propia hermosura que le ha sido revelada por la naturaleza (el agua en las Metamorfosis, el viento y el río en "The Death of Saint Narcissus").

Ovidio introduce el relato sobre Narciso (114) a través de la profecía anunciada a Liríope por Tiresias según la cual el hijo de la ninfa sólo llegaría a una edad madura si se non noverit. Justamente es éste el tema del poema eliotiano: el conocimiento de sí mismo que lleva a la destrucción final. El Narciso de Eliot, al percatarse de su belleza, se crea un mundo de fantasías representadas por transformaciones de su propia persona quizás inspiradas por la idea de la metamorfosis de la mitología clásica. En la primera versión del poema, Narciso deseaba y en la segunda estaba seguro de haberse convertido en un árbol, después en un pez y más adelante en una joven raptada por un viejo borracho. Tales transformaciones simbolizan los deseos ocultos de Narciso que le inducen a buscar en sí mismo una satisfacción erótica; pero la fantasía le lleva más allá de los impulsos que él puede controlar y así llega hasta identificarse con el viejo borracho. Entonces Narciso, incapaz de vivir entre los hombres, se vuelve hacia Dios, convierte sus movimientos en danza y su cuerpo acepta las flechas amadas que cubren de sangre su piel. Su última metamorfosis es la de la muerte:

Now he is green, dry and stained
With the shadow in his mouth.
("The Death of Saint Narcissus", 38-9)

Del mismo modo que el relato de Ovidio comienza con pre- sagios sobre Narciso y acaba con la muerte misma, el poema de Eliot también se inicia y finaliza con la muerte, simbolizada por el cadáver descrito al principio y al fi-

nal. El mito explicado por Ovidio es el punto de partida, la base sobre la cual Eliot elabora un poema oscuro acerca del conocimiento de sí mismo y la inevitable destrucción al que dicho saber conduce. Hay en el poema moderno una dimensión antirreligiosa que no se halla presente en el mito clásico. Narciso, el símbolo del hombre enamorado de sí mismo, se ha convertido en San Narciso, aislado de los hombres, consagrado a Dios y finalmente martirizado (115). La piedad popular habría convertido al hombre egocéntrico, envuelto en fantasías (que le inducen hasta sentir una satisfacción con connotaciones eróticas en el momento de su martirio), en un santo cuyo cuerpo se venera bajo una última forma: el cadáver verde, seco y manchado, con la sombra en su boca (116).

T.S. Eliot ha declarado su deuda hacia Ovidio en dos ocasiones a lo largo de The Waste Land. En primer lugar, la nota al verso 99 dirige nuestra atención hacia el mito de Filomela en el sexto libro de las Metamorfosis, mientras que en la nota al verso 218 se cita un pasaje del libro tercero de la misma obra.

El mito de Filomela se introduce a través de una de las pinturas que decoran el rico dormitorio descrito al comienzo de "A Game of Chess":

Above the antique mantel was displayed
As though a window gave upon the silvan scene
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced; yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues,

"Jug Jug" to dirty ears.
 (The Waste Land, 97-103)

La escena mitológica representada plásticamente por el artista se encuentra relatada en las Metamorfosis (libro VI, versos 438-674) (117). Procne, deseosa de volver a encontrarse con su hermana Filomela, pide a su esposo, el rey Téreo, que le permita ir a visitarla o bien que sea Filomela quien se traslade. Téreo va a buscar a Filomela y obtiene el permiso paterno para conducir a la joven hasta su reino. Pero Téreo, al llegar a la costa, viola a Filomela, le corta la lengua, la encierra en una cueva y dice a Procne que su hermana ha muerto. La prisionera hace llegar a su hermana, a través de una sirvienta, una tela en la cual ella misma cuenta su desgracia mediante un mensaje secreto. Entonces Procne acude a la cueva para consolar a Filomela y trama una venganza contra su marido que consiste en servirle a Itys, el hijo de ambos, en un banquete. Cuando Filomela, liberada por Procne, muestra la cabeza ensangrentada de Itys a Téreo, éste persigue enfurecido a las dos hermanas que en la huida se transforman en pájaros y más tarde él mismo se convierte en abubilla.

En el verso 100 Eliot se refiere a Filomela bajo la forma de ruiseñor, pero, cuando evoca el mismo mito en el verso 428 de The Waste Land emplea otra versión de la leyenda según la cual la joven se habría convertido en golondrina. Las notas del poeta indican claramente que en el primer caso la narración inspiradora es la de Ovidio y en el segundo se trata de una alusión al mismo mito contenida

en el Pervigilium Veneris (118). El que Filomela se hubiera transformado en ruiseñor o en golondrina parece ser una cuestión irrelevante para Eliot quien, al utilizar ambas versiones de la misma leyenda, ha puesto de relieve que el mito de Filomela no es sólo un episodio bien conservado en las Metamorfosis, sino todo un símbolo susceptible de ser empleado más tarde por el autor del Pervigilium Veneris y revivificado por un poeta del siglo XX.

En el relato de Ovidio, Filomela, tras insultar a Téreos, había anunciado:

inplebo silvas et conscia saxa movebo;

(Metamorfosis, VI, 547)

promesa que Eliot había leído en la edición bilingüe de "The Loeb Classical Library" traducida como:

"I will fill the woods with my story and
move the very rocks to pity" (119)

Los bosques clásicos se han convertido en el desierto contemporáneo de The Waste Land donde la joven violada y entumecida deja oír su voz inviolable:

(...) the nightingale

Filled all the desert with inviolable voice

(The Waste Land, 100-1)

Ahora bien, el canto puro de Filomela es percibido por los oyentes de The Waste Land como una invitación obscena:

And still she cried, and still the world pursues,
"Jug Jug" to dirty ears.

(The Waste Land, 102-3)

El que Eliot se hubiera percatado de la similitud existente entre jug y λυγξ (denominación onomatopéyica del pájaro ligado al amor y a las relaciones sexuales en la tradición clásica, el torcecuello) es una posibilidad ante la cual es difícil definirse en un sentido o en otro (120). De todos modos, aunque el poeta fuese consciente de la similitud entre ambos términos, es extremadamente improbable que esperase tal erudición por parte de los lectores. En cambio, parece razonable una interpretación de los versos mucho más simple: Jug Jug, la transcripción del canto del ruiseñor según los escritores isabelinos, se toma en el desierto espiritual de The Waste Land como sinónimo de jig-a-jig o jig-jig, denominación vulgar del acto sexual (121).

Filomela, enmudecida por haberle sido cortada la lengua, es incapaz de contar su desgracia con palabras humanas, pero los dioses le conceden la transformación en el ave de voz más bella: el ruiseñor. Sin embargo, la voz inviolable de la que se ha convertido en símbolo de la virtud violada a través de la literatura es escuchada como un mensaje obsceno por los lujuriosos habitantes de The Waste Land.

Más adelante, en "The Fire Sermon", Filomela vuelve a dejar oír su voz:

Twit twit twit

Jug jug jug jug jug jug

So rudely forc'd

Tereu

(The Waste Land, 203-6)

Aunque Eliot ha tomado de las Metamorfosis el mito sobre Filomela, estos versos concretos parecen haber sido directamente inspirados por los de John Lyly:

What Bird so sing, yet so doo wayle?

O t'is the rauish'd Nightingale

Iug, Iug, Iug, Iug, tereu shee cryes,

And still her woes at Midnight rise. (122)

Con esta clara evocación de Filomela, convertida en ruiseñor, se inicia la canción de Trico, que Eliot debía de conocer perfectamente. He aquí un ejemplo más de fusión de fuentes diversas, en este caso una tomada de la literatura latina y otra de un autor inglés tan impregnado de la cultura clásica como fue John Lyly.

El mito clásico de Filomela es también el mito de Téreo y el de Procne. Es decir, la leyenda no sólo pone de relieve la pureza de Filomela, sino también la lujuria y la crueldad de Téreo junto a los terribles deseos de venganza de Procne. Por tanto, en el conjunto de The Waste Land, el mito de Filomela figura como una historia de violación más, violación en el sentido de unión sexual estéril y sin amor como las demás que aparecen en el poema (123).

En The Waste Land, además de Filomela, aparece otra figura mítica cuya historia también ha sido relatada en las Metamorfosis:

I Tiresias, though blind, throbbing between two
lives,

(The Waste Land, 218)

Eliot adjuntó a este verso una extensa nota en la cual declaraba:

"Tiresias, although a mere spectator and not indeed a "character", is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. Just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples, so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias. What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem." (124)

Además, citaba el pasaje completo de Ovidio por considerarlo de gran interés antropológico. Los versos latinos reproducidos en la nota (de los cuales Eliot no da la referencia exacta, pues sólo menciona el nombre del autor) se encuentran en las Metamorfosis, III, 320-38 (125).

En las Metamorfosis, la historia de Tiresias se introduce por medio de una discusión que entablan Júpiter y Juno acerca del placer que el hombre y la mujer derivan del acto sexual. Como ambos dioses no llegan a un acuerdo, deciden acudir a Tiresias, cuya opinión estiman autorizada por haber conocido él las dos experiencias. Tiresias, tras haber golpeado con su bastón a dos serpientes durante la cópula, se había convertido en mujer por espacio de siete años; al llegar el octavo, encontró de nuevo a las

serpientes en la misma actitud, volvió a golpearlas y así recuperó su forma de hombre. Consultado Tiresias por Júpiter y Juno, se pone de parte del primero y la diosa, enfurecida, le deja ciego. Júpiter, para compensar a Tiresias en su desgracia, le otorga el poder de predecir el futuro.

La función de Tiresias en The Waste Land ha sido objeto de las más variadas interpretaciones y la nota del autor, en vez de aclarar la cuestión, sólo parece haber suscitado dudas. En realidad, si la nota no hubiera sido publicada, nadie habría podido adivinar que los propósitos de Eliot se dirigían en tal sentido. Hugh Kenner sugería prescindir de ella:

"If we take this note as an afterthought, a token placation, say, of the ghost of Bradley, rather than as elucidative of the assumption under which the writing was originally done, our approach to The Waste Land will be facilitated." (126)

Si se prescinde de la nota, el vidente de la mitología clásica se presenta sólo como testigo de la escena que protagonizan la mecanógrafa y el joven empleado. Pero la nota de Eliot induce a ver a Tiresias no solamente en este pasaje, sino como testigo de todo lo que sucede en The Waste Land. En este sentido podría ponerse en relación con la Sibila de Cumas que, desde el epígrafe, preside el poema. Ambos profetas habrían quedado relegados a una situación pasiva que consistiría en contemplar la realidad presente como simples espectadores. Además,

Eliot (en su nota, puesto que no en el poema mismo) ha querido elevar a Tiresias a la categoría del "personaje más importante" en The Waste Land en el cual se funden todos los hombres y todas las mujeres del poema. En este segundo sentido se pone de relieve la otra faceta de Tiresias, no ya la del vidente ciego testigo de todas las acciones, sino la del hombre—mujer o persona en la que se funden características femeninas y masculinas:

Old man with wrinkled female breasts,
 (...)

 I Tiresias, old man with wrinkled dugs
 (The Waste Land, 219 y 228)

Así pues, simplificando una cuestión en la que cabría una multitud de disquisiciones (127), puede afirmarse que Eliot ha tomado del Tiresias ovidiano sus dos facetas: la del vidente ciego y la del bisexual. Además, empleando la misma técnica que en el mito de Filomela (tomado en principio de Ovidio y completado más adelante por la cita del Pervigilium Veneris), el poeta ha querido enriquecer su uso del mito de Tiresias mediante alusiones al Tiresias de Sófocles:

I who have sat by Thebes below the wall
 (The Waste Land, 245)

y al que describe Homero en la Odisea (128):

And walked among the lowest of the dead
 (The Waste Land, 246)

Aunque Eliot se haya inspirado en los tres autores clásicos, su Tiresias no debe identificarse de manera rigurosa con el que ellos presentan. Tiresias en The Waste Land ha perdido toda su grandeza y se ha convertido en una figura ridícula, mitad viejo—mitad vieja, incapaz de suscitar el respeto que inspiraba el profeta de la antigüedad.

El tercer libro de las Metamorfosis, que proporcionó a Eliot los relatos sobre Narciso y Tiresias empleados en "The Death of Saint Narcissus" y The Waste Land, contiene asimismo la leyenda de Acteón (129). El nombre de Acteón no figura en The Waste Land, pero en las notas se indica que el siguiente fragmento del Parliament of Bees de Day:

"When of the sudden, listening, you shall hear,
A noise of horns and hunting, which shall bring
Actaeon to Diana in the spring,
Where all shall see her naked skin..." (130)

ha inspirado los versos:

(...) I hear
The sound of horns and motors, which shall bring
Sweeney to Mrs. Porter in the spring.
(The Waste Land, 196-8)

Así pues, el mito de Acteón es relevante para el poema eliotiano, aunque de manera indirecta, a través de la obra de Day.

159

Ovidio cuenta como Acteón, mientras cazaba, cometió la imprudencia de entrar en el bosque de Diana cuando la diosa se encontraba desnuda tomando un baño. Entonces Diana se vengó del ultraje lanzando un poco de agua sobre la cara de Acteón y consiguiendo así que le naciesen unos cuernos en la frente. Acteón, convertido en ciervo, sufrió el castigo de ser perseguido por sus propios perros ya que éstos no podían reconocer al antiguo amo (131).

Aquí el uso que hace Eliot del mito clásico, tomado a través del poeta isabelino, es claramente irónico. El baño de Diana con sus doncellas ha sido reemplazado por el de Mrs. Porter y su hija:

O the moon shone bright on Mrs. Porter
And on her daughter
They wash their feet in soda water
(The Waste Land, 199-201)

Tales versos han sido modelados sobre una canción popular según la cual Mrs. Porter era la dueña de un prostíbulo:

"O the moon shines bright on Mrs. Porter
And on the daughter of Mrs. Porter.
And they both wash their feet in soda water
And so they oughter
To keep them clean." (132)

Aunque de las versiones en que se conoce dicha canción Eliot eligió la más inocente (generalmente feet se sus-

titula por una palabra obscena), es fácil adivinar la identidad de Mrs. Porter, en especial cuando aparece asociada con Sweeney. Así, en The Waste Land, la solución de bicarbonato con que se lavan Mrs. Porter y su hija supone un contraste irónico con el agua cristalina del baño de Diana y sus doncellas. Del mismo modo, el encuentro primaveral en el bosque entre Acteón y la diosa que simboliza la pureza ha sido sustituido por la visita del lujurioso Sweeney al prostíbulo regentado por Mrs. Porter (133).

A partir de The Waste Land Eliot no parece haber empleado las obras de Ovidio. Concretamente su deuda hacia él queda reducida a cuatro mitos relatados por el clásico y ampliamente utilizados en la literatura posterior (134). En primer lugar, la leyenda de Narciso según las Metamorfosis es la base sobre la que se ha construido "The Death of Saint Narcissus". Posteriormente, en The Waste Land, aparecen dos personajes míticos interesantes: Filomela y Tiresias. Filomela se manifiesta en el poema como símbolo de la virtud violada que canta con voz inviolable en el desierto de The Waste Land. Tiresias, tras haber perdido la aureola que la antigüedad clásica le había otorgado, se muestra como vidente ciego sin grandes profecías que anunciar, simple testigo de una unión sexual rutinaria, y en cuya figura patética de viejo-vieja se funden todos los habitantes estériles del poema. Y, por fin, ha parecido útil reseñar un uso irónico del elemento mítico: el que ha hecho Eliot al presentar a Sweeney y a Mrs. Porter como antítesis de Acteón y Diana.

SENECA (?- 65 d.C.)

Quis hic locus, quae
regio, quae mundi plaga?

What seas what shores what grey rocks and what islands

Los dos ensayos de Eliot sobre Séneca, "Seneca in Elizabethan Translation" y "Shakespeare and the Stoicism of Seneca", datan de 1927. El primero fue escrito con la finalidad de presentar, dentro de la segunda serie de "Tudor Translations", la edición que Thomas Newton había hecho en 1581 de las tragedias de Séneca traducidas por varios escritores del siglo XVI (135). En cuanto al segundo, fue la conferencia pronunciada ante^{la} Shakespeare Association en marzo de 1927 y publicada el mismo año por dicha asociación (136).

En "Seneca in Elizabethan Translation", tras observar que Séneca es el autor que ha ejercido la más extensa y profunda influencia sobre la mente y la tragedia isabelinas, Eliot indica los tres problemas que es necesario abordar en la presentación que le ha sido encomendada. La primera cuestión sería determinar el carácter, las virtudes y los defectos de las tragedias latinas en sí mismas; la

segunda consistiría en analizar las direcciones en que tales tragedias influyeron sobre el drama isabelino y, finalmente, la tercera sería estudiar la historia de las traducciones, su papel en la expansión de la influencia de Séneca y sus méritos en cuanto traducciones y en cuanto poesía. A cada uno de los problemas enunciados al comienzo de la introducción se dedican los tres apartados en que el ensayo está dividido.

En la primera parte del ensayo se contrasta la actitud, llena de entusiasmo, del Renacimiento hacia Séneca con la reprobación que el escritor latino ha sufrido en tiempos modernos. Eliot, aunque admite la censura dirigida contra las tragedias de Séneca en la actualidad, advierte cómo ciertos críticos ingleses, basándose en la real y en la supuesta influencia negativa de Séneca sobre el Renacimiento, han sumado a las faltas de Séneca las de sus admiradores. En cuanto al verso, el autor concluye que Séneca no se encuentra entre los poetas latinos de primera fila y que es muy inferior a Virgilio, pero en cuanto al drama trágico piensa que sería un grave error el suponer que una época más temprana y más heroica de Roma hubiera podido producir algo mejor. En definitiva, Eliot achaca al espíritu romano la mayor parte de los defectos que han venido siendo considerados como propios de Séneca, concretamente los relativos a la caracterización y la tendencia a la "retórica". Finalmente, defiende a Séneca de la acusación que le han dirigido algunos críticos según los cuales su drama es una forma bastarda e insiste en la necesidad de formarse una opinión sobre su obra misma antes de evaluar su influencia.

La segunda parte del ensayo se centra en el influjo de Séneca sobre el drama isabelino con unos resultados que el autor agrupa según tres tipos: 1) la tragedia isabelina popular, 2) el drama senequista, pseudoclásico, compuesto por y para un conjunto reducido y selecto de personas sin contacto con el drama popular de la época y 3) las dos tragedias romanas de Ben Jonson que constituyen un intento de mejorar la forma del teatro popular tomando como modelo a Séneca. Eliot expresa su convicción de que la crítica moderna ha asignado demasiada importancia a la influencia de Séneca en ciertas direcciones y no suficiente en otras. Así pues, pasa a considerar tres puntos de los que se ha hecho responsable a Séneca: el carácter sanguinario, la grandilocuencia y el pensamiento del drama isabelino. En lo que se refiere al primer aspecto, estima que fue fruto del interés de la época por los horrores, interés reforzado por el influjo del drama italiano contemporáneo. En cuanto a la grandilocuencia, advierte que, si bien puede ser trazada hasta Séneca, los mismos isabelinos ridiculizaron a los imitadores de Séneca. La gran influencia senequista sobre el lenguaje de los isabelinos es incuestionable, pero al escritor latino no sólo se le debe poner en relación con los defectos, sino también con las virtudes. Es decir, los isabelinos tomaron de Séneca recursos que emplearon de manera inexperta, pero también progresaron gracias a él. En lo que atañe al pensamiento, Eliot opina que sería interesante estudiar la influencia de Séneca ligada a otras (por ejemplo: Montaigne y Maquiavelo) y pone de relieve cómo en el drama isabelino se emplean ideas o frases de Séneca cuando se requiere una reflexión moral. El autor concluye la segunda parte observando que

Séneca pudiera haber representado para Shakespeare en este sentido lo mismo que Santo Tomás de Aquino para Dante.

La tercera parte de "Seneca in Elizabethan Translation" versa sobre los efectos ejercidos por las traducciones isabelinas de las obras clásicas en latín, especialmente en cuanto a la transformación de las formas de versificación y las diversas alteraciones introducidas.

El ensayo representa un intento de situar a Séneca en su justo lugar con respecto a los dramaturgos isabelinos, defendiéndolo de las acusaciones que recientemente habían caído sobre él y delimitando las responsabilidades del autor latino frente a todos los demás involucrados en la cuestión, en especial los mismos traductores y dramaturgos isabelinos.

En "Shakespeare and the Stoicism of Seneca", tras evocar las diferentes formas en que se ha presentado a Shakespeare, Eliot propone un Shakespeare bajo el influjo del estoicismo de Séneca para adelantarse así a una nueva interpretación posible que él mismo desearía evitar. Aquí el crítico no trata a Séneca como dramaturgo, sino como representante literario del estoicismo romano en cuanto que este último representa un ingrediente importante en el drama isabelino.

Tanto en "Seneca in Elizabethan Translation" como en "Shakespeare and the Stoicism of Seneca" Eliot manifiesta un interés por Séneca exclusivamente en función de los dramaturgos isabelinos.

El reflejo de las obras de Séneca sobre la poesía eliotiana se reduce a dos puntos concretos. El primero es un ejemplo de influjo indirecto, pues el poeta, aún conociendo que la fuente primera estaba en Séneca, tomó los versos a través de Chapman. Se trata del fragmento en "Gerontion":

De Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel, whirled
Beyond the circuit of the shuddering Bear
In fractured atoms.

("Gerontion", 67-9)

inspirado, según el testimonio del propio autor, por un pasaje en Bussy d'Ambois (acto V, escena IV, 104-6) (137) cuyo origen último está en los versos de Séneca:

"dic sub Aurora positis Sabaeis
dic sub occasu positis Hiberis
quique sub plaustro patiuntur ursae
quique ferventi quatiuntur axe"

(Hercules Oeteus, 1521-4)

y

"sub ortu solis, an sub cardine
glacialis ursae?"

(Hercules Furens, 1138-9)

"

A Eliot le interesaba de forma muy especial la transformación que habían sufrido tales versos latinos en la mente de Chapman, ya que puso de relieve el hecho en cuatro

ocasiones diferentes (1919, 1927, 1931 y 1933) a lo largo de su obra crítica, citando siempre las palabras de Séneca unidas a las de Chapman (138). La última vez que el poeta mencionó dicho fenómeno, añadió un comentario digno de ser reseñado al estudiar las fuentes literarias de su obra. Al explicar la transformación que sufren las palabras y las imágenes en la mente creadora, tomó como ejemplo los versos de Séneca junto a los de Chapman y observó:

"There is first the probability that this imagery had some personal saturation value, so to speak, for Seneca; another for Chapman, and another for myself, who have borrowed it twice from Chapman". (139)

Eliot puso en relación los versos de Séneca con los de Chapman por primera vez en 1919 (140), precisamente el mismo año en que compuso el poema "Gerontion". Es éste, pues, no sólo un ejemplo de influencia indirecta consciente (de Séneca a través de Chapman), sino también de inspiración poética a partir de un fenómeno que atrajo la atención de Eliot en cuanto crítico.

La segunda y última huella de Séneca en la poesía eliotiana ha quedado impresa en el epígrafe de "Marina":

Quis hic locus, quae
regio, quae mundi plaga?

Como en otras ocasiones, el autor no ha indicado la fuente exacta del epígrafe y además parece ser que con él de-

seó intrigar a los críticos que, por no haber estudiado a Séneca, no lograban identificarlo (141). La mera traducción de las palabras latinas, conservando la elipsis del verbo, simplemente muestra que sobre ellas está modelado el primer verso del poema:

What seas what shores what grey rocks and what islands
("Marina", 1)

y uno de los últimos:

What seas what shores what granite islands towards
my timbers
("Marina" 33)

Ahora bien, la identificación de la fuente exacta ilumina el poema en su totalidad. La frase que constituye el epígrafe es la pregunta que se hace Hércules (Hercules Furens, verso 1138) (142) al despertar tras el ataque de locura durante el cual ha matado a su mujer y a sus hijos. El héroe, tras haber resultado victorioso en los infiernos, privado de la razón por la envidia de Juno, cometió los asesinatos y ahora, al recobrar el juicio, está a punto de percatarse de su acto criminal pues a su lado yacen sin vida sus seres más queridos. Es un momento emocionante al que Eliot se había referido cuando comentó la obra en 1927 (143).

El epígrafe de "Marina" evoca el desgraciado episodio en Hercules Furens, en cambio, el título y la atmósfera marina del poema recuerdan el gozoso encuentro entre Pericles y la hija a quien éste creía muerta. La falta de cone-

ción entre los versos, las repeticiones, las frases inacabadas dan la impresión de que el padre que habla en el poema se halla en un estado de mente parecido al de Hércules y al de Pericles cuando empiezan a despertar del sueño y aún perciben la realidad de manera confusa. Sin el epígrafe, "Marina" sería un poema feliz, pues se presumiría que tras la tempestad vendría la calma y tras el sufrimiento de la separación reinaría la paz del reencuentro. Pero el epígrafe introduce una nota de incertidumbre. A través de "Marina", el padre que desea recobrar a la hija manifiesta de forma entrecortada sus emociones, como si no tuviera plena consciencia y dominio de su razón, en los instantes que preceden inmediatamente al descubrimiento del resultado de su búsqueda. El recuerdo de Pericles induce al lector a imaginar un final positivo, pero el de Hércules presagia que el ansiado encuentro ya nunca tendrá lugar.

En sus últimos poemas Eliot hizo un uso más moderado de los epígrafes que en su juventud; concretamente, entre los "Ariel Poems" sólo "Marina" lo tiene. Las palabras de Hércules citadas en latín no son una muestra de vana erudición por parte del poeta, sino evidencia de su capacidad de crear poesía engarzada en una tradición y enriquecida a su vez por ella. Si únicamente hubiese sido empleada la fuente de Shakespeare, se habría roto el equilibrio del poema en favor de la alegría completa. Sólo la combinación de las dos situaciones evocadas en "Marina" mantiene el misterio sobre el desenlace. El padre de Marina ni es Hércules, ni es Pericles, sino un hombre que, tras haber buscado ansiosamente a su hija por el mar, está a punto de des-

cubrir el resultado de sus esfuerzos al despertar progresivamente ante la realidad.

Comparando el tratamiento de Séneca reflejado en la crítica de Eliot con el uso poético hecho del autor latino, es interesante observar como éste siempre aparece ligado a los dramaturgos isabelinos. En "Seneca in Elizabethan Translation" y en "Shakespeare and the Stoicism of Seneca" se estudia a Séneca en función de su influjo sobre el teatro del siglo XVI, en "Gerontion" Séneca ejerce una influencia indirecta a través de Chapman y finalmente en "Marina" se asocia la fuente latina con la que procede de Shakespeare.

PETRONIO (s. I d. C.)

ἀποθανεῖν θέλω

ἀποθανεῖν θέλω

La colección de ensayos publicada por Eliot en 1920 bajo el título de The Sacred Wood tiene como epígrafe una cita del Satiricón:

"INTRAVIT pinacothecam senex canus, exercitati vultus et qui videretur nescio quid magnum promittere, sed cultu non proinde speciosus, ut facile appareret eum ex hac nota literatum esse, quos odisse divites solent... "ego" inquit "poeta sum et ut spero, non humillimi spiritus, si modo coronis aliquid credendum est, quas etiam ad immeritos deferre gratia solet" -- PETRONIUS. (144)

El texto latino está tomado del fragmento 83, en que Encolpio, tras haber sido abandonado por Gitón, entra en una pinacoteca para distraerse y allí encuentra al poeta Eumolpo:

"Suddenly, as I strove thus with the empty air, a white-haired old man came into the gallery. His face was troubled, but there seemed to be the promise of some great thing about him; though he was shabby in appearance, so that it was quite plain by this characteristic that he was a man of letters, of the kind that rich men hate.(...)

"I am a poet", he said, "and one, I hope, of no mean imagination, if one can reckon at all by crowns of honour, which gratitude can set even on unworthy heads." (145)

Aparte del epígrafe, en el resto de The Sacred Wood sólo hay una referencia a Petronio, en el ensayo "Eurípides and Professor Murray" (146):

"(...) we think more highly of Petronius than our grandfathers did." (147)

El epígrafe que apareció en la versión definitiva de The Waste Land (sustituyendo al tomado de Conrad que figuraba en los borradores del poema (148)) también procede del Sátiricón:

"Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis
meis vidi in ampulla pendere, et cum illi
pueri dicerent: Ἐβυλλα τί θέλεις ;
respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω

"

El texto se encuentra en el episodio más conocido de la obra clásica: la cena en casa de Trimalción. Es una de las anécdotas que cuenta el ignorante y vanidoso nuevo rico a sus invitados, entre otros alardes sobre sus riquezas y pretendido saber:

"Yes, and I myself with my own eyes saw the Sibyl hanging in a cage; and when the boys cried at her: "Sibyl, Sibyl, what do you want?" "I would that I were dead," she used to answer."
(149)

La anécdota de la Sibila no merece comentario alguno en el Satiricón, pues súbitamente llega el cerdo relleno, más deseado por los comensales que los fantásticos recuerdos de Trimalción.

La respuesta de la anciana Sibila expresa el deseo de encontrar la muerte, de acabar para siempre con una existencia penosa, de cerrar sus ojos a un mundo que no le satisface. La Sibila vive en una especie de "waste land", donde los mayores no hacen caso de los profetas y éstos son sólo objeto de diversión para los niños. En cierto modo, en The Waste Land, la Sibila precede a Tiresias y se funde con él para presidir y "ver la substancia del poema" (150). Ella, al contemplar la miseria espiritual de los habitantes de The Waste Land, repite su deseo:

"Quiero morir".

Se ha dicho que no hay razones para suponer que Eliot estuviera muy familiarizado con el Satiricón (151). Ahora bien, la oportunidad de las dos citas tomadas como epígrafe para The Sacred Wood y The Waste Land viene a demos-

trar lo contrario. Evidentemente, no se trata de considerar a Eliot como un especialista en Petronio, ni siquiera en los clásicos latinos, pero puede afirmarse que leyó la obra con interés y cierto detenimiento. Además, en su "Charles Whibley. A Memoir" (152), Eliot comentó el ensayo de Whibley acerca de Petronio:

"Another essay which shows this delight in personality, even to the point of conjecture, is his essay on Petronius. Who else would have thought to remark of the author of the Satyricon that he "was a great gentleman"? (...). And in the essay on Petronius his amused and catholic delight in what he called "the underworld of letters" is as well expressed as anywhere." (153)

A continuación, citó un largo párrafo de dicho ensayo.

F.N. Lees compara The Waste Land con el Satiricón en su artículo "Mr. T.S. Eliot's Sunday Morning Satura, Petronius and The Waste Land" (154). Así, estudia fundamentalmente los temas de la muerte en el agua y las predicciones del futuro según están tratados en ambas obras. Lees argumenta que el Satiricón ha servido no sólo para proporcionar el epígrafe de The Waste Land, sino que, además, ha jugado un papel importante en la génesis del poema. Pero las similitudes que él señala deben considerarse como meros paralelismos y no como elementos tomados por Eliot directamente del Satiricón; todos los detalles citados por Lees tienen su fuente en otras obras literarias. Sin embargo, es interesante la comparación que establece Lees entre la mezcla

de estilos de The Waste Land con el género literario de la satura. La sátira mediante la descripción realista de las costumbres más negativas de la sociedad es común a Petronio y a Eliot. La reacción de Petronio contra la decadencia de la retórica efectivamente tiene parecido con la posición literaria de Eliot y quizás explique en parte el interés del poeta por el clásico. El Satiricón fue tan nuevo y original en la literatura antigua como lo es The Waste Land en la contemporánea.

PERVIGILIUM VENERIS

quando fiam uti chelidon ut tacere desinam?

Quando fiam uti chelidon -- O swallow swallow

Hacia el final de The Waste Land se encuentran tres versos escritos en lenguas diferentes:

Poi s'ascese nel foco che gli affina

Quando fiam uti chelidon -- O swallow swallow

Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie

(The Waste Land, 427-9)

Eliot, en sus notas, al indicar la fuente de cada uno de los tres, escribe con respecto al segundo:

" 428. V. Pervigilium Veneris. Cf. Philomela in Parts II and III" (155)

En el Pervigilium Veneris (156) se anuncia la llegada de la primavera que incita al amor y, sin mencionar expresamente el nombre de Filomela, se alude al mito ya na-

rrado por Ovidio. El autor anónimo del Pervigilium Veneris evoca a Filomela convertida en golondrina:

adsonat Terei puella subter umbram populi,
ut putes motus amoris ore dici musicos,
et neges queri sororem de marito barbaro.

(Pervigilium Veneris, 86-8) (157)

El maritus barbarus del Pervigilium Veneris puede haber dado lugar al barbarous king de The Waste Land (verso 99), intensificando así la idea de crueldad ya presente en el relato de las Metamorfosis (libro VI, versos 515 y 533) como característica principal de Téreo.

El poeta del Pervigilium Veneris escucha el canto de la golondrina y reflexiona sobre su propia situación:

illa cantat, nos tacemus: quando ver venit meum?
quando fiam uti chelidon ut tacere desinam?

(Pervigilium Veneris, 89-90) (158)

Filomela, convertida primero en símbolo de la virtud violada, se transforma así en símbolo del poeta y su canción en símbolo de la poesía. The Waste Land, obra también iniciada con una visión de la primavera, contiene hacia el final la cita de las palabras que mejor expresan los anhelos del autor latino por llegar a ser un auténtico poeta:

Quando fiam uti chelidon -- O swallow swallow

(The Waste Land, 428)

En un mismo verso, Eliot ha fundido la expresión del deseo universal de los poetas con una última evocación de la joven que, habiendo sido condenada al silencio y a una muerte oscura, deja oír su voz inviolable a través de los siglos.

NOTAS AL CAPITULO III

1. En este sentido son especialmente interesantes las siguientes monografías: A.J. CREEDY, "Eliot and the Classics", Orpheus (Catania), I (Jan., 1954) pp. 42-58; David J. DeLAURA, "The Place of the Classics in T.S. Eliot's Christian Humanism" en F. WILL (ed.), Hereditas: Seven Essays on the Modern Experience of the Classical, Austin, University of Texas, 1964, pp. 153-97; D.S. CARNE-ROSS, "T.S. Eliot: Tropheia", Arion, IV, 1 (Spring, 1965) pp. 5-20; Marina DE STASIO, "Il mondo classico nella poesia di T.S. Eliot", Studi Americani, XV (1969) pp. 201-44.
2. David E. WARD, "Eliot, Murray, Homer, and the Idea of Tradition", Essays in Criticism, XVIII (Jan., 1968) p. 50.
3. H. HOWARTH, Notes on Some Figures behind T.S. Eliot, London, Chatto & Windus, 1965, p. 69.
4. Ob. cit., p. 70.
5. Por ejemplo, B. BLANSHARD en "Eliot in Memory", Yale Review, LIV (June, 1965) p. 635, cita el testimonio de un catedrático de Griego en Oxford, Prof. E.R. Dodds, quien recordaba cómo Eliot, antes de graduarse, podía seguir con toda facilidad el seminario de J. A. Steward sobre Plotino e incluso distinguirse como uno de los mejores en el reducido grupo de postgraduados.
6. T.S.E., Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley (ed. by Anne BOLGAN), London, Faber & Faber, 1964, p. 9.
7. T.S.E., "Classics in English", Poetry, IX, 2 (Nov., 1916) pp. 101-2.
8. T.S.E., "'Euripides and Gilbert Murray: A Performance at the Holborn Empire", Art & Letters, III, 2 (Spring, 1920) pp. 36-43; repr. como "Euripides and Professor Murray" en Selected Essays, pp. 59-64.
9. Ob. cit., p. 60.
10. Criterion, II, 5 (Oct., 1923) pp. 104-5.
11. Ob. cit., p. 104.
12. T.S.E., "A Commentary", Criterion, III, 11 (April, 1925) pp. 341-2.
13. T.S.E., "Grammar and Usage", Criterion, V, 1 (Jan., 1927) p. 122.
14. T.S.E., Selected Essays, pp. 307-16.
15. Ob. cit., p. 515.
16. Aunque éstas, como otras muchas, observaciones de Eliot nos parecen discutibles, nos limitaremos a consignar su opinión sin entrar en una polémica que nos alejaría de los objetivos propuestos.

17. T.S.E., To Criticize, p. 150.
18. Ob. cit., p. 158.
19. William Francis Jackson KNIGHT fue "Reader in Classical Literature" en la Universidad de Exeter desde 1942 hasta su jubilación en 1961. Fue nombrado secretario de la Virgil Society en 1943 y presidente en 1949-50. Son numerosas sus publicaciones acerca de autores clásicos, en especial Homero y Virgilio.
20. G. Wilson KNIGHT, Neglected Powers, London, Routledge and Kegan Paul, 1971, p. 389.
21. T.S.E., "Letter to the Editor: The Virgil Society", T.L.S., 2185 (Dec. 18, 1943) p. 607.
22. London, Faber & Faber, 1945; repr. en On Poetry, pp. 53-71.
23. Ob. cit., pp. 69-70.
24. T.S.E., "T.S. Eliot on the Language of the New English Bible", Sunday Telegraph (London), 98 (Dec. 16, 1962) p. 7.
25. Palabras de Eliot recogidas por Donald CARROLL en mayo de 1961 y publicadas en "An Interview with T.S. Eliot", Quagga, II, 1 (1962) p. 33.
26. En este sentido cabe destacar, junto a los numerosos ensayos y conferencias citados, las cartas a los periódicos: T.S.E., "Letter to the Editor: Greek Literature in Education", N.E.W., XX, 6 (Nov. 27, 1941) p. 52 y "Letter to the Editor: Greek Literature and Education", N.E.W., XX, 8 (Dec. 11, 1941) p. 72.
27. T.S.E., To Criticize, p. 159.
28. Harvard Advocate, LXXXVI, 5 (Nov. 25, 1908) p. 66; en The Complete Poems, p. 598.
29. El ejemplo más llamativo podría ser el término polyphiloprogenitive que, junto a la expresión superfetation ζῶ ἔνν, aparece en "Mr. Eliot's Sunday Morning Service".
30. T.S.E., "The Music of Poetry" (1942), en On Poetry, p. 27.
31. T.S.E., "Virgil and the Christian World" (1944), en On Poetry, p. 124.
32. Ob. cit., p. 124.
33. Vid supra p. 83.
34. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 31.
35. HOMER, The Odyssey (Translated by A.T. MURRAY), Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press & William Heinemann, 1974-75, vol. II, p. 269. Como el propio Eliot indicó que, salvo las selecciones leídas en la escuela, no había vuelto a leer la Odisea en griego, suponemos que empleó, al igual que en el caso de los demás clásicos, las ediciones bilingües Loeb. De ellas se tomarán las citas en inglés, en lugar de en griego.
36. Vid infra pp. 135-7.
37. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 55.
38. Much have I seen and known ("Ulysses", 13). Vid infra p. 675.

39. HOMER, The Odyssey, vol.I, p. 3.
40. Cfr. sección sobre James Joyce.
41. HERACLEITUS, On the Universe (Transl. by W.H.S. Jones), Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press & W. Heinemann, 1931, frag. 92, p. 499.
42. Ob. cit., frag. 69, p. 493.
43. Vid infra pp. 226, 325-6 y 330.
44. San Juan de la Cruz, Noche oscura del alma, II, XVIII, en Obras, Madrid, Apostolado de la Prensa, 1954, p. 442.
45. Vid infra p. 302.
46. Peter MILWARD, A Commentary on T.S. Eliot's Four Quartets, Tokyo, The Hokuseido Press, 1968, pp. 13-4.
47. Raymond PRESTON, Four Quartets Rehearsed. A Commentary on T.S. Eliot's Cycle of Poems, London, Sheed and Ward, 1946, p. VIII.
48. Herrel D. CLUBB, "The Heraclitean Element in Eliot's Four Quartets", Philological Quarterly, XL (Jan., 1961) pp. 19-33; cfr. especialmente p. 24.
49. Morris WEITZ, "T.S. Eliot: Time as a Mode of Salvation", Sewanee Review, LX, 1 (Jan./March, 1952) pp. 43-64; cfr. especialmente pp. 49-52.
50. Philip LE BRUN, "T.S. Eliot and Henri Bergson", Review of English Studies, XVIII (May, 1967) pp. 149-61; XVIII (Aug., 1967) pp. 274-86.
51. Este aspecto ha sido detalladamente estudiado por Georges LE BRETON, "T.S. Eliot et la dialectique d'Héraclite", Mercur de France, 1217 (Mars, 1965) pp. 518-23.
52. AESCHYLUS, Works (Transl. by E.W. Smyth), London & Cambridge (Mass.), W. Heinemann & Harvard University Press, 1971, p. 119.
53. F.O. MATTHIESSEN, The Achievement of T.S. Eliot, London, O.U.P., 1947, p. 129.
54. Robert GRAVES, "Letter to the Editor: The Silver Bough", Sunday Times (March 30, 1958) p. 4.
55. T.S.E., "Letter to the Editor: The Silver Bough", Sunday Times (April 6, 1958) p. 4.
56. T.S.E., Selected Essays, p. 111.
57. T.S.E., On Poetry, p. 84.
58. Harry no asesina a su madre, pero la tensión a la que ha estado sometida durante toda la obra hace que la salud de Amy se resienta y ella expire al final del último acto.
59. Palabras de Harry en The Family Reunion, en The Complete Poems, p. 292.
60. T.S.E., On Poetry, p. 84.
61. Vid supra p. 99. Vid infra pp. 154-8.
62. Marina DZ STASIO, "Il mondo classico nella poesia di T.S. Eliot", ib., p. 222.

63. Vid infra p. 210.
64. Jungman emplea la traducción de Banks.
65. Robert E. JUNGMAN, "A Note on The Waste Land, l. 426", T.S. Eliot Review, II, 2 (Fall, 1975) p. 9.
66. EURIPIDES, Alceste, en Works (Transl. by A.S. Way), Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press & W. Heinemann, 1971, vol. IV, p. 497.
67. T.S.E., "Comments on The Cocktail Party", World Review, N.S., 9 (Nov., 1949) p. 21.
68. T.S.E., On Poetry, p. 85.
69. Robert B. HEILMAN, "Alceste and The Cocktail Party", Comparative Literature, V, 2 (Spring, 1953) pp. 105-16; William ARROWSMITH, "Transfiguration in Eliot and Euripides", Sewanee Review, LXIII (Summer, 1955) pp. 421-42 y "Eliot and Euripides", Arion, IV, 1 (Spring, 1965) pp. 21-35; Kenneth J. RECKFORD, "Heracles and Mr. Eliot", Comparative Literature, XVI, 1 (1964) pp. 1-18; John E. REXINE, "Classical and Christian Foundation of T.S. Eliot's Cocktail Party", Books Abroad, XXXIX (Winter, 1965) pp. 21-6.
70. T.S.E., On Poetry, p. 85.
71. Palabras de T.S. Eliot recogidas por Donald HALL, "T.S. Eliot" (Interview), The Paris Review, 21 (Spring/Summer, 1959) p. 61.
72. Ob. cit., p. 61.
73. Henry Thornton WHARTON, Sappho, London, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co., 1907, p. 136. Wharton, al dar su versión del texto griego, cita versos ingleses derivados del fragmento, entre los cuales destacan unos de Byron y otros de Tennyson.
74. T.S.E., The Complete Poems, p. 78.
75. Fuente indicada por A.J. GREEDY, "Eliot and the Classics", ib., p. 45.
76. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, Chicago, University of Chicago Press, 1956, p. 161.
77. Vid infra p. 753.
78. William ARROWSMITH, "Daedal Harmonies: A Dialogue on Eliot and the Classics", Southern Review, XIII (Winter, 1977) pp. 31-2.
79. LUCIAN, "Zeuxis or Antiochus" (Transl. by K. Kilburn), en Works, London & Cambridge (Mass.), W. Heinemann & Harvard University Press, 1968, vol. VI, p. 155.
80. Jane WORTHINGTON, "The Epigraphs to the Poetry of T.S. Eliot", American Literature, XXII, 1 (March, 1949) p. 4.
81. Charles WHIBLEY, Studies in Frankness, London, W. Heinemann, 1898, p. 217.
82. T.S.E., On Poetry, p. 55. Ya ha sido consignado que Eliot emplea aquí el término clasicismo como sinónimo de madurez.
- 82 bis. Ob. cit., p. 68.

83. Listener, XLVI, 1176 (Sept. 14, 1951) pp. 423-4; repr. en On Poetry, pp. 121-31.
84. VIRGIL, Eclogues, Georgics, Aeneid, The Minor Poems (Transl. by H. Rushton Fairclough), London & Cambridge (Mass.), W. Heinemann & Harvard University Press, 1916, vol. I, p. 264.
85. T.S.E., On Poetry, p. 62.
86. T.S.E., On Poetry, p. 129.
87. VIRGIL, (...) Aeneid (...), vol. I, p. 539.
88. Harry LEVIN, "The Ivory Gate", Yale French Studies, XIII (Spring/Summer, 1954) pp. 17-8.
89. Vid supra pp. 96-7.
90. VIRGIL, (...) Aeneid (...), vol. I, p. 571.
91. Vid infra p. 143.
92. VIRGIL, (...) Aeneid (...), vol I, p. 278.
93. Marjorie DONKER, "The Waste Land and the Aeneid", P.M.L.A., LXXXIX (Jan., 1974) pp. 164-73.
94. Ferner NUHN, The Wind Blew from the East, New York & London, 1942, p. 222.
95. Northrop FRYE, T.S. Eliot, Edinburgh & London, Grove, 1963, pp. 64-71.
96. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, pp. 69-71.
97. Asociación anteriormente explicada por Francis Noel LEES, "Mr. T.S. Eliot's Sunday Morning Satura, Petronius and The Waste Land", Sewanee Review, LXXIV (Winter, 1966) p. 342.
98. Marjorie DONKER, "The Waste Land and the Aeneid", ib., p. 171.
99. Cfr. George WILLIAMSON, A Reader's Guide to T.S. Eliot, London, Thames & Hudson, 1967, p. 133.
100. Marjorie DONKER, "The Waste Land and the Aeneid", ib., p. 167.
101. Fuente citada por H. DONKER en ob. cit., p. 169.
102. F.N. LEES, "Mr. T.S. Eliot's Sunday Morning Satura, Petronius and The Waste Land", ib., p. 342.
103. Cfr. sección sobre Sir James Frazer.
104. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 29.
105. Cfr. Gerd SCHMIDT, "'Et vera incessu patuit dea': A Note on Eliot, Pound, and the Aeneid", T.S. Eliot Newsletter, I, 2 (Fall, 1974) p. 4.
106. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 31.
107. T.S.E., On Poetry, p. 62.
108. Por el contrario, Secundino VILLORIA, en Estructuras míticas en poesía, Valencia, Editorial Bello, 1973, p. 184, opina que tras el "yo" del poema se esconde Tiresias. Cfr. también pp. 374-6.
109. T.S.E., "The Social Function of Poetry" (1945) en On Poetry, p. 16.
110. Donald F. THEALL, "Traditional Satire in Eliot's 'Coriolanus'", Accent, XI (Autumn, 1951) p. 202.

111. Cfr. sección sobre Dante.
112. V. ELIOT (ed.) en The Waste Land. A Facsimile reproduce dos manuscritos diferentes con variantes entre sí en pp. 91-3 y 95-7. En el primero aparece una referencia a Cartago que el poeta debió de suprimir para evitar la conexión con San Agustín.
113. Stockholm, (privately printed), 1950.
114. OVIDIO, Metamorphosis, III, 339-510. En la edición bilingüe de la "Loeb Classical Library": OVID, Metamorphoses (Transl. by Frank Justus Miller), London & Cambridge (Mass.), W. Heinemann & Harvard University Press, 1971, vol. I, pp. 148-60.
115. De los santos cristianos con el nombre de Narciso, el único que podría tener algún punto de contacto con el protagonista del poema de Eliot es el Obispo de Jerusalén que abandonó su diócesis y pasó mucho tiempo en el desierto.
116. James E. MILLER, en T.S. Eliot's Personal Waste Land. Exorcism of the Demons, Pennsylvania State University Press, 1977. p. 69, ha sugerido, sin gran fundamento a nuestro juicio, que Narciso debe identificarse con Jean Verdenal, muerto el mismo año en que Eliot escribió "The Death of Saint Narcissus".
117. OVID, Metamorphoses, pp. 318-34, vol. I.
118. Vid infra pp. 175-7.
119. OVID, Metamorphoses, vol. I, p. 327.
120. Cfr. Howard Mc CORD, "The Wryneck in The Waste Land", Classical Journal, VI (March, 1965) pp. 270-1.
121. Eric FARTRIDGE, en A Dictionary of Slang and Unconventional English, London, Routledge & Kegan Paul, 1942, p. 433, define lig-a-lig y su variante lig-lig como "noun and verb for sexual intercourse" y precisa que el verbo se ha usado desde 1840 y el nombre desde 1900 aproximadamente.
122. John LYLY, Campaspe, en The Complete Works of John Lyly, Oxford, Clarendon Press, 1902, vol. II, p. 351.
123. Esta interpretación difiere de la que Secundino VILLORIA ANDREU ha expuesto en su tesis doctoral, muy interesante, publicada bajo el título de Estructuras míticas en poesía (ya citada en n. 108). El autor, al explicar el mito de Filomela y su función en la poesía de Eliot, observa: "Entre los pasatiempos amorosos de Dido, Cleopatra y el Duque, en Middleton; y el histerismo, frialdad y degradación de los dos matrimonios -- reflejo de la enorme esterilidad del amor en el mundo moderno--, Eliot coloca el mito de Filomela como contraste de conductas y actitudes frente al amor" (p. 47). Más adelante, Villoria se refiere al "amor sincero y total de Filomela" (p. 50) cuando, en realidad, en la versión del mito que ofrece Ovidio, y es la empleada por Eliot según su propio testimonio, no aparece el supuesto amor de Filomela. No se trata de una historia de amor, sino de odio y venganza.

124. T.S.E., The Complete Poems, p. 78.
125. OVID, Metamorphoses, pp. 146-8.
126. Hugh KENNER, The Invisible Poet: T.S. Eliot, London, Methuen, 1965, p. 129.
127. Marianne THORMAHLEN, en The Waste Land. A Fragmentary Wholeness, Lund, GWK Gleerup, 1978, pp. 74-9, ha recogido la esencia de una larga polémica en torno al tema.
128. Vid supra pp. 98-9 y 114-5.
129. Metamorfosis, libro III, versos 155-252.
130. T.S.E., The Complete Poems, p. 77.
131. OVID, Metamorphoses, pp. 134-42.
132. B.G. SOUTHAN, A Student's Guide to the Selected Poems of T.S. Eliot, London, Faber and Faber, 1974, pp. 82-3.
133. Vid infra pp. 601-2. Cfr. el artículo de Marion PERRET, "Eliot, the Naked Lady, and the Missing Link", American Literature, XLVI (Nov., 1974) pp. 289-303.
134. Ronald BATES, en "A Topic in The Waste Land: Traditional Rhetoric and Eliot's Individual Talent", Wisconsin Studies in Contemporary Literature, V (Summer, 1964) pp. 91-4, sugiere que la influencia de Ovidio se suma a la de Catulo en "Sweeney Erect". Se basa en detalles como el de que ambos autores han aplicado frecuentemente el calificativo de "perjuro" a Teseo y Eliot se refiere en su poema a "the perjured sails" con relación al mismo.
135. T.S.E., "Introduction", en Seneca. His Tenne Tragedies Translated into English, Edited by Thomas Newton. Anno 1581, London, Constable, 1927, pp. V-LIV. Ensayo repr. como "Seneca in Elizabethan Translation" en Selected Essays, pp. 65-105.
136. T.S.E., Shakespeare and the Stoicism of Seneca, Oxford, O.U.P., 1927; repr. en Selected Essays, pp. 126-40.
137. Vid infra p. 512.
138. Vid infra p. 510.
139. T.S.E., "Conclusion" (March 31, 1933) en The Use of Poetry, p. 147.
140. T.S.E., "Reflections on Contemporary Poetry" (IV), Egoist, VI, 3 (July, 1919) p. 39.
141. William EMPSON cuenta la anécdota en "Eliot and Politics", T.S. Eliot Review, II (Fall, 1975) p. 3.
142. SENECA, Tragedies (Transl. by Frank Justus MILLER), London & Cambridge (Mass.), W. Heinemann & Harvard University Press, 1968, vol. I, p. 98.
143. T.S.E., Selected Essays, pp. 69-70.
144. T.S.E., The Sacred Wood, p. XVIII.
145. PETRONIUS, Works (Transl. by Michael Heseltine), London & Cambridge (Mass.), W. Heinemann & Harvard University Press, 1913, p. 167.
146. T.S.E., "Euripides and Professor Murray: A Performance at the Hol-

- born Empire", Art & Letters, III, 2 (Spring, 1920) pp. 36-43..
147. T.S.E., en The Sacred Wood, p. 77; en Selected Essays, p. 63.
148. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 3.
149. PETRONIUS, Works, pp. 85-7.
150. T.S.E., The Complete Poems, p. 78.
151. Grover SMITH, "The Making of The Waste Land", Mosaic, VI, 1 (Fall, 1972) p. 131.
152. London, O.U.P., 1931.
153. T.S.E., Selected Essays, p. 502.
154. F.N. LEES, "Mr. T.S. Eliot's Morning Satura, Petronius and The Waste Land", ib., pp. 339-48.
155. T.S.E., The Complete Poems, p. 80.
156. T.S. Eliot mencionó este poema en On Poetry, p. 28.
157. Catullus, Tibullus and Pervigilium Veneris, Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press & W. Heinemann, 1968, p. 360.
T.S. Eliot pudo consultarla primera edición de esta obra publicada en la "Loeb Classical Library" en 1913 o cualquiera de sus reimpresiones.
158. Ob. cit., p. 362.

IV

BIBLIA

By the rivers of Babylon,
There we sat down, yea, we wept

By the waters of Leman I sat down and wept...

La Biblia constituye una de las fuentes de inspiración más importantes en la poesía de T.S. Eliot. En efecto, su huella se aprecia en las primeras producciones eliotianas y se acentúa con el paso del tiempo. El estudio de los libros bíblicos ocupó una parte esencial en la formación del hombre que, habiéndolos conocido desde su infancia a través de la instrucción religiosa familiar, se interesó cada vez más por ellos a través de los años.

Al comienzo de su carrera literaria, Eliot expresó opiniones propias acerca de la "Versión Autorizada" de la Biblia, a la que erróneamente se refería como "Versión Revisada" (1):

"The Revised Version (substantially the same style as all the versions from Tindall) is excellent prose for its matter. It is often redundant and bombastic in the Prophets, who sometimes fell into these vices, and it is a model of firm and limpid style in the sayings of Jesus. But it is not a style into which any significant modern content can be shoved" (2).

Con tales afirmaciones incidentales en un ensayo dedicado a estudiar la figura de Kipling, el crítico manifestaba ya su interés por el tema.

La Biblia recibió de nuevo la atención crítica de Eliot en un ensayo sobre las relaciones entre religión y literatura. El autor se pronunciaba en contra de:

"the men of letters who have gone into ecstasies over "the Bible as literature", the Bible as "the noblest monument of English prose". Those who talk of the Bible as a "monument of English prose" are merely admiring it as a monument over the grave of Christianity" (3).

Y acerca de la influencia de la Biblia en la literatura añadía:

"(...) the Bible has had a literary influence upon English literature not because it was considered as literature, but because it has

been considered as the report of the Word of God. And the fact that men of letters now discuss it as "literature" probably indicates the end its "literary" influence" (4).

En 1949 Eliot manifestaba públicamente sus reservas ante la perspectiva de una nueva traducción de la Biblia al inglés:

"But the prospect of a translation of the Bible to be made intelligible to persons of rudimentary education is somewhat disturbing. (...). For there is a great deal in the Bible which can never be made easy except by evacuation of content. It is, in fact, a very difficult book" (5).

Además, predecía un grave futuro:

"If the Church re-writes its Bible and its liturgies to conform with every successive stage of deterioration of the language, the prospect is gloomy" (6).

Advertía los peligros, pero no mostraba una actitud cerrada ante toda posibilidad de innovación:

"By all means let us have a new translation; let us have several translations. Anyone who is studying the Bible with care should examine

every translation available that has merit"
(7).

El proyecto se llevó a cabo y Eliot, tras haber leído The New English Bible, sintió una pesadumbre comunicada en privado a su amigo W.T. Levy:

"I think you will be dismayed by it (The New English Bible), as I am, William. Not just stylistic losses, nuances gone, language forced, but, for example, instead of being admonished not to cast pearls before swine, we are now instructed, "Do not feed your pearls to pigs" -- and so the meaning is quite simply destroyed" (8).

En la conferencia "Goethe as the Sage" Eliot se refería a la Biblia en las traducciones de la "Versión Autorizada" y de Martín Lutero como parte de las literaturas inglesa y alemana respectivamente y empleaba el ejemplo para ilustrar los casos en que el distanciamiento (es decir, el esfuerzo por apreciar la Biblia como literatura) era difícil (9).

En 1961, un artículo publicado en T.L.S. bajo el título de "Language in the New Bible" (10) originó una larga polémica entre los lectores. Entre las muchas cartas que fueron apareciendo en semanas sucesivas, se encuentran cuatro firmadas por T.S. Eliot. En la primera el autor comenta elogiosamente el artículo citado y además se pregunta por qué razón el término *παρθεύς* había sido

traducido como girl en lugar de virgin en Lucas 1: 27 (11). Esta última cuestión promovió diversas respuestas por parte de otros lectores frente a los cuales Eliot, aún confesando no ser un especialista en la materia, mantuvo su posición. Según él, la sustitución de virgin por girl podría tener dos efectos: "raising the theological question" y "to contribute to debasement of the noble prose of the Authorised Version" (12).

Un año más tarde, en una carta dirigida al Times, Eliot abordó otra vez el tema de la nueva versión de la Biblia, poniendo de relieve que el Antiguo Testamento constituye una herencia común de judíos y cristianos y que el Nuevo Testamento sólo puede ser apreciado correctamente por quienes conocen el Antiguo (13).

Las críticas de Eliot hacia la nueva versión de la Biblia iban siendo expresadas esporádicamente en conversaciones y cartas a los periódicos hasta que por fin, en 1962, él dedicó un artículo a examinar la cuestión en detalle difundiendo sus opiniones entre el gran público lector del Sunday Telegraph. Eliot se centra exclusivamente en el estilo de la nueva traducción. Tras recordar la versión de 1611, escrita en una época mucho más rica que la actual desde el punto de vista literario, observa cómo no puede esperarse que la versión moderna sea una pieza maestra de la literatura. Con un juicio implacable, el autor califica The New English Bible como:

"(...) something which astonishes in its combination of the vulgar, the trivial and the pedantic (...)" (14).

Como ilustración, cita algunos ejemplos concretos de frases traducidas inexactamente, con mal gusto o de forma más confusa que en la versión de 1611. Eliot concluye afirmando que, si The New English Bible se utilizara sólo para la lectura privada, sería meramente un síntoma de la decadencia de la lengua inglesa a mediados del siglo XX, pero que, si se llegara a adoptar en las ceremonias religiosas, se convertiría en un agente activo de tal decadencia.

Los comentarios citados son una clara muestra del creciente interés que Eliot sintió por la Biblia como escritor y como cristiano. Además, se manifiesta como asiduo lector de la "Versión Autorizada" de 1611 y como enemigo declarado de The New English Bible (15). Nada tiene de extraordinario, pues, el que los textos tantas veces leídos y objeto de frecuente reflexión hayan dejado impresa una profunda huella en la poesía eliotiana. Eliot no hizo un uso uniforme de las fuentes bíblicas, sino que las empleó a lo largo de su obra con una variedad cuyo estudio merece un detallado análisis.

En "The Love Song of J. Alfred Prufrock" la estructura de los versos:

There will be time to murder and create,
And time for all the works and days of hands
("The Love Song", 28-9)

parece haber sido inspirada por:

"To every thing there is a season, and a time to every purpose under the heaven: a time to be born, and a time to die; a time to plant, and a time to pluck up that which is planted; a time to kill, and a time to heal; a time to break down, and a time to build up; a time to weep, and a time to laugh; a time to mourn, and a time to dance; a time to cast away stones, and a time to gather stones together; a time to embrace, and a time to refrain from embracing; a time to get, and a time to lose; a time to keep, and a time to cast away; a time to rend, and a time to sew; a time to keep silence, and a time to speak; a time to love, and a time to hate; a time of war and a time of peace".

(Ecclesiastes 3: 1-8)

Encontramos la misma repetición de la palabra time, aunque a lo largo de "The Love Song" aquella adquiere un significado diferente del que tenía en el Ecclesiastés. Mientras que en esta obra se indica que existe un momento adecuado para cada acción, en el poema se expresa la idea de que hay mucho tiempo para hacer y deshacer las cosas y que por tanto no es preciso tomar una decisión irrevocable inmediatamente.

El poema presenta varias alusiones bíblicas:

But though I have wept and fasted, ~~wept~~ and prayed,

193

Though I have seen my head (grown slightly bald)
 brought in upon a platter,
 I am no prophet -- and here's no great matter;
 ("The Love Song", 81-3)

Aunque puede observarse en el primer verso un posible eco verbal de la frase:

"(...) they mourned, and wept, and fasted (...)"
 (II Samuel 1: 12)

la referencia se dirige a la historia de San Juan Bautista. La lectura del relato en el Evangelio (Matthew 3: 1-12; 11: 2-19 y 14: 3-11 y Mark 1: 4-10; 6: 14-29) no permite señalar frases concretas como fuente directa de los versos eliotianos, pero la evocación es tan clara como la que Prufrock hace de Hamlet, aunque en este caso no se cite expresamente el nombre. Los ayunos y las oraciones, la circunstancia de haber sido decapitado y de haber sido presentada posteriormente su cabeza sobre una bandeja y, por último, la condición de profeta son claves suficientes para que cualquier lector familiarizado con la Biblia identifique sin dificultad al Bautista.

En el mismo poema se encuentran otros versos que también deben interpretarse a la luz de las Sagradas Escrituras:

Would it have been worth while,
 (...)
 To say: "I am Lazarus, come from the dead,
 Come back to tell you all, I shall tell you all"
 ("The Love Song", 90, 94-5)

Aquí la mención del nombre nos orienta hacia la fuente, pero se da la coincidencia de que en el Evangelio hay dos personajes que tienen en común el llamarse Lázaro y que podrían identificarse de alguna manera con el Lázaro de "The Love Song". Uno es Lázaro, el hermano de Marta y María, quien volvió del mundo de los muertos al ser resucitado por Jesús, aunque el Evangelio no menciona que desvelase secreto alguno sobre su experiencia (John 11: 1-44). El otro Lázaro es el mendigo de la parábola, que también falleció y cuya vuelta al mundo de los vivos solicitaba el rico con el fin de que advirtiera a los hermanos de éste (Luke 16: 19-31). La frase de "The Love Song" no se encuentra en ninguno de los dos textos bíblicos citados y no existe evidencia sobre cual de los dos Lázaros es el aludido aquí. Aunque el amigo de Jesús podría haber pronunciado la frase que nos ocupa, quizás sea más acertado el imaginarla en boca del mendigo. El poeta se pregunta si hubiera merecido la pena (lo cual implica que el hecho no tuvo lugar) presentarse ante el mundo como Lázaro, dispuesto a revelar todas las cosas. Sólo en la parábola se trata la posibilidad de que Lázaro se presente ante los vivos para contarles lo que sucede tras la muerte; Abraham rehusa la petición del rico porque estima que no merece la pena enviar a Lázaro, a quien nadie escuchará. De la misma manera, aunque Lázaro se presentase en el salón de "The Love Song" para anunciar "todas las cosas", nadie se ocuparía de él. Mediante la alusión, Eliot no sólo evoca la figura de Lázaro, sino también el mundo indiferente descrito en la parábola y percibido asimismo a través del poema. Muchos años después de haber publicado "The Love Song", Eliot hizo un co-

195

mentario acerca del escepticismo que bien pudiera citarse como ilustración de los versos que analizamos:

"The real sceptic knows that even if one
return from the dead, that will not settle
the doubts of those who are not convinced by
Moses and the prophets" (·16).

En "Aunt Helen" se encuentran dos versos con un matiz irónico:

Now when she died there was silence in heaven
And silence at her end of the street.
("Aunt Helen", 4-5)

Es decir, la muerte de Miss Helen Slingsby no sólo provoca un silencio respetuoso entre sus vecinos, sino que llega hasta imponerlo en el cielo. El efecto del primer verso cobra mayor fuerza al identificar su fuente en el Apocalipsis donde, tras la apertura del "Libro de los siete sellos":

"(...) there was silence in heaven (...)"
(Revelation 8: 1)

En el poema satírico de Eliot, la muerte de Miss Slingsby tiene en el cielo el mismo eco que un hecho tan grande como la revelación del contenido del "Libro sellado".

No es sorprendente que "The Hippopotamus", de tema religioso, contenga varias alusiones bíblicas. La primera es

la cita que figura como epígrafe del poema y cuya procedencia puede trazarse en la epístola de San Pablo a los Colosenses:

"And when this epistle is read among you,
cause that it be read also in the church of
the Laodiceans"

(Colossians 4: 16)

La cita constituye una rápida evocación de la Iglesia en tiempos apostólicos, cuando estaba formada por un grupo de hombres débiles, perseguidos, necesitados de instrucción y sin medios materiales. Los ataques del poema no van dirigidos contra esta primera Iglesia, sino contra la institución posterior ("the True Church") que se siente segura, disfruta de grandes beneficios económicos a pesar de no esforzarse trabajando y que finalmente queda sumergida en el fango mientras el hipopótamo asciende al cielo.

Christine Meyer, aún reconociendo la deuda de Eliot hacia "L'Hippopotame" de Gautier (17), indicó el paralelismo entre la descripción del hipopótamo bíblico y el eliotiano (18). El Señor responde a Job poniendo de manifiesto la grandeza de todas sus obras y describiendo al hipopótamo, su obra maestra, como símbolo de invulnerabilidad:

"Behold now behemoth, which I made with thee;
He eateth grass as an ox.
Lo now, his strength is in ^{his} loins,
And his force is in the navel of his belly.

197

He moveth his tail like a cedar:
The sinews of his stones are wrapped together.
His bones are as strong pieces of brass;
His bones are like bars of iron.
He is the chief of the ways of God:
(...)
Surely the mountains bring him forth food,
Where all the beasts of the field play.
He lieth under the shady trees,
In the covert of the reed, and fens."

(Job 40: 15-21)

Es probable que Eliot tuviese presente esta fuente junto al poema de Gautier y también que este último se inspirase en el texto bíblico.

Por otra parte, los versos:

While the True Church can never fail
For it is based upon a rock
("The Hippopotamus", 7-8)

tienen su origen en las palabras de Jesús a Pedro:

"(...) thou art Peter, and upon this rock I
will build my church; and the gates of hell shall
not prevail against it".

(Matthew 16: 18)

Las palabras con que San Juan Bautista se refirió a
Jesús:

"Behold the Lamb of God, which taketh away
the sin of the world."

(John 1: 29)

han inspirado las que describen la purificación del hipopótamo:

Blood of the Lamb shall wash him clean
("The Hippopotamus", 29)

La plegaria de David:

"Wash me, and I shall be whiter than snow"
(Psalms 51: 7)

ha dado origen al verso:

He shall be washed as white as snow
("The Hippopotamus", 33)

La Biblia también ha influido sobre "The Hippopotamus" de forma indirecta, a través de himnos cristianos no contenidos en ella, pero que de ella han surgido. En este sentido, el influjo de Hymns for Church and Home y de Hymnal of the Methodist Episcopal Church sobre el poema ha sido estudiado por Christine Meyer (19).

El verso con que acaba la primera estrofa de "Mr. Eliot's Sunday Morning Service" y que se repite al comienzo de la segunda:

199

In the beginning was the Word

(4 y 5)

es una cita textual de las primeras palabras del Evangelio según San Juan (John 1: 1).

En "Gerontion" se aborda el problema de la fe religiosa y con la exclamación:

"We would see a sign!"

("Gerontion", 17)

se pone en boca de los incrédulos contemporáneos, que exigen a Dios signos visibles, la misma petición que los escribas y fariseos dirigieron a Jesús:

"Master, we would see a sign from thee"

(Matthew 12: 38)

En el mismo poema también hay una clara referencia a la celebración de la Eucaristía:

To be eaten, to be divided, to be drunk

Among whispers;

("Gerontion", 22-3)

Eliot refleja cómo participan las más diversas gentes en un Sacramento cuya institución está narrada en la Sagrada Escritura (Matthew 26: 26-9; Mark 14: 22-25; Luke 22: 15-23; I Corinthians 11: 23-26). Ahora bien, aquí no hay ni cita textual ni evocación concreta de la Última Cena, con lo cual la fuente bíblica puede considerarse como

lejana e indirecta, puesto que la más próxima sería la liturgia.

Podría existir una alusión al "árbol de la ciencia del bien y del mal" (Génesis 3: 1-24) en el verso:

These tears are shaken from the wrath-bearing tree
(*"Gerontion"*, 47)

Según tal interpretación, el árbol del poema sería el que atrajo la ira de Dios contra Adán y Eva y a la vez el que originó las lágrimas de estos últimos.

No deja de ser curioso el hecho de que The Waste Land, compuesto en una época a la que los críticos se refieren calificándola de "escepticismo religioso", sea el poema que presente la mayor cantidad de alusiones bíblicas en toda la obra eliotiana. Ya el título de la primera sección, "The Burial of the Dead", recuerda la frase de Jesús:

"Let the dead bury their dead"
(Matthew 8: 22)

Marianne Thormählen ha probado acertadamente cómo las palabras de Jesús no sólo son relevantes para la primera parte de The Waste Land, sino para la totalidad del poema (20).

En "The Burial of the Dead" se encuentra un fragmento (versos 19-30) cuyo lenguaje es idéntico al de los libros

El poeta indica en sus notas la fuente de los versos 20 y 23 en Ezequiel 2: 1 y Eclesiastes 12: 5 respectivamente. En efecto, la frase "Son of man" de The Waste Land se encuentra no sólo en el capítulo y versículo citado por Eliot, sino que además se repite numerosas veces a lo largo del libro de Ezequiel, pues con dichas palabras Dios se dirige continuamente al profeta. La siguiente nota de Eliot se refiere al verso:

(The Waste Land, 23)

(Ecclesiastes 1.2: 5)

El capítulo bíblico del que ha sido tomada esta frase constituye una alegoría de la vejez. En el pasaje eliotiano, la fuente, que ha sufrido unas alteraciones formales, contribuye al tono general de aridez, decadencia, terror y muerte.

Ahora bien, una vez consideradas las dos indicaciones de las notas, conviene dirigir la atención hacia el texto bíblico más relevante con respecto al pasaje eliotiano que comentamos, pues éste deriva, además del tono, algunos elementos concretos de aquél. Se trata de las profecías acerca de la devastación de la tierra como castigo por los pecados de sus habitantes:

"Behold, I, even I, will bring a sword upon you, and I will destroy your high places. And your altars shall be desolate, and your images shall be broken: and I will cast down your slain men before your idols. And I will lay the dead carcasses of the children of Israel before their idols; and I will scatter your bones round about your altars. In all your dwelling-places the cities shall be laid waste, and the high places shall be desolate; that your altars may be laid waste and made desolate, and your idols may be broken and cease, and your images may be cut down, and your works may be abolished".

(Ezekiel 6: 3-6)

El tema del pasaje eliotiano es el mismo (destrucción) y también el tono (profunda desolación). En cuanto a los elementos concretos:

A heap of broken images
(The Waste Land, 22)

deriva claramente de:

"(...) and your images shall be broken (...)"
(Ezekiel 6: 4)

El texto de Ezequiel no sólo es relevante en cuanto a este pasaje de "The Burial of the Dead", sino para la totalidad de The Waste Land:

"In all your dwelling places the cities shall
be laid waste (...)"
(Ezekiel 6: 6)

El adjetivo waste se repite en el mismo versículo aplicado a los altares y más adelante a la tierra, de modo que en una misma frase aparecen las palabras waste y land:

"(...) and I will make the land waste (...)"
(Ezekiel 30: 12)(20 bis)

Volviendo al pasaje que analizábamos (The Waste Land, 19-30), en medio de la atmósfera de desolación, hay una nota de esperanza en:

Only

There is shadow under this rock
(Come in under the shadow of this red rock),
(The Waste Land, 24-6)

Con esta invitación al descanso bajo la única sombra existente en el desierto se promete alivio al hombre angustiado. Por ser tan rico el simbolismo de la roca en la Biblia, podrían citarse numerosos textos, pero quizás el más cercano a estos versos sea:

"And a man shall be as an hiding place from
the wind, and a covert from the tempest; as
rivers of water in a dry place, as the shadow
of a great rock in a weary land".

(Isaiah 32: 2)

Sin embargo, la seguridad que la roca iba a proporcionar en The Waste Land se torna súbitamente en horror. Así pues, la roca que representaba protección se convierte en símbolo de tormento. La ambivalencia de la roca en el pasaje eliotiano se corresponde con la que presentan los textos proféticos (21). El último verso del pasaje de inspiración bíblica es el que produce el mayor sentimiento de terror:

I will show you fear in a handful of dust
(The Waste Land, 30)

la fuente directa del verso puede hallarse en las obras de Conrad (22), pero conviene mencionar, dentro del contexto bíblico, la alegoría de la vejez anteriormente citada, concretamente las palabras acerca de la muerte:

"Then shall the dust return to the earth as it was"
(Ecclesiastes 12: 7)

Con el verso 30 acaba el pasaje de "The Burial of the Dead", de clara inspiración bíblica, y el verso siguiente representa una ruptura tan brusca con el estilo del fragmento como lo había sido el 19 con los precedentes. No vuelve a percibirse otro eco de la Sagrada Escritura hasta "The Fire Sermon":

By the waters of Leman I sat down and wept...
(The Waste Land, 182)

Aunque Eliot no haya citado la fuente en sus notas, el lector percibe en tal verso una adaptación de:

"By the rivers of Babylon,
There we sat down, yea, we wept
When we remembered Zion"
(Psalms 137: 1)

El salmista recuerda cómo el pueblo judío en el destierro se lamentaba al pensar en la Sión devastada e imploraba la destrucción de Babilonia. El poeta moderno también recuerda cómo en Lausanne (23), ciudad al borde del lago Lemán,

sintió una profunda tristeza (24).

En "Death by Water" Eliot se dirige a todos los hombres para que consideren la existencia fugaz y la inevitable llegada de la muerte que alcanzará a todos, sin hacer distinciones entre razas o credos:

Gentile or Jew
O you who turn the wheel and look to windward,
Consider Phlebas, who was once handsome and tall
as you.

(The Waste Land, 319-21)

La frase recuerda la manera en que San Pablo iguala a judíos y gentiles en varias de sus epístolas (por ejemplo en: Romanos 2: 9-10 y 9: 24; Gálatas 3: 28).

El propio Eliot observa en sus notas que en la primera parte de "What the Thunder Said" ha empleado tres temas:

"(...) the journey to Emmaus, the approach
to the Chapel Perilous (see Miss Weston's
book) and the present decay of eastern Europe"
(25).

La alusión al viaje a Emaús se concreta en los versos:

He who was living is now dead
We who were living are now dying
With a little patience.

(The Waste Land, 328-30)

En estas breves palabras se condensan las explicaciones que los dos discípulos, camino de Emaús, dan a Jesús resucitado que se les aparece como un viajero y al que no reconocen. No hay semejanza verbal entre los versos eliotianos y la narración evangélica (Lucas 24: 13-32), pero de ésta se deriva la idea expresada en aquéllos: el que vivía (Jesucristo) ha muerto (crucificado), dejando solos a quienes habían confiado en él y para quienes únicamente queda la posibilidad de ir muriendo con resignación.

También al relato sobre los discípulos que se dirigían a Emaús pueden referirse los versos:

Who is the third who walks always beside you?
 When I count, there are only you and I together
 But when I look ahead up the white road
 There is always another one walking beside you
 Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
 I do not know whether a man or a woman
 -- But who is that on the other side of you?

(The Waste Land, 359-65)

Los dos caminantes son los discípulos y el tercero es Jesucristo, que anda junto a ellos, pero al que no consiguen reconocer durante el viaje (26).

En cuanto a los primeros versos de "What the Thunder Said":

After the torchlight red on sweaty faces
 After the frosty silence in the gardens
 After the agony in stony places

208

The shouting and the crying
Prison and palace and reverberation
Of thunder of spring over distant mountains
(The Waste Land, 322-7)

preceden inmediatamente a los que se refieren a los discípulos de Emaús y, aunque Eliot no indique su origen, por su contenido y posición en el poema pueden interpretarse como una evocación de la pasión y muerte de Jesús. A la luz del Evangelio, el fragmento aparece como un resumen de lo ocurrido antes del episodio de Emaús. La angustiosa noche en el huerto:

"And being in agony he prayed more earnestly:"
(Luke 22: 44)

el prendimiento ante una gran multitud:

"(...) a great multitude with swords and staves,
(...)"
(Matthew 26: 47; Mark 14: 43)

la prisión, el palacio de Poncio Pilatos y finalmente el estruendo tras la muerte de Jesucristo:

"(...) the veil of the temple was rent in
twain from the top to the bottom; and the earth
did quake, and the rocks rent; (...)"
(Matthew 27: 51-2)

209

son todas circunstancias descritas en el Evangelio. Interpretando así los versos 322-7, cobran mayor realismo las palabras desesperanzadas que constituyen los versos 328-30.

Existe otro eco bíblico en el verso:

And voices singing out of empty cisterns and
exhausted wells.

(The Waste Land, 384)

cuyo origen puede trazarse en las palabras de Dios al profeta Jeremías:

"For my people have committed two evils; they
have forsaken me the fountain of living waters,
and hewed them out cisterns, that can hold no
water"

(Jeremiah 2: 13)

De la misma manera que el pueblo de Israel ha abandonado la auténtica fuente de la vida y sólo ha sido capaz de cavar cisternas que de nada sirven, la sociedad contemporánea descrita en el poema clama encerrada en pozos secos.

Teniendo en cuenta las alusiones a la pasión, muerte y resurrección de Jesús con que comienza "What the Thunder Said", los versos:

Only a cock stood on the rooftree
Co co rico co co rico
In a flash of lightning. Then a damp gust
Bringing rain

(The Waste Land, 391-4)

pueden interpretarse como una evocación del canto del gallo (27) en el Evangelio, el instantáneo efecto clarificador que produjo en la conciencia de Pedro y su arrepentimiento acompañado de lágrimas:

"And the second time the cock crew. And Peter called to mind the word that Jesus said unto him, Before the cock crow twice, thou shalt deny me thrice. And when he thought thereon, he wept."

(Mark 14: 72)

Con la primera lluvia que cae tras la larga sequía, comienza el remedio de los males para los habitantes de The Waste Land; del mismo modo, las lágrimas de Pedro significan un renacimiento. En los dos casos el agua es símbolo de nueva vida.

Cuando el King Fisher de The Waste Land se pregunta:

Shall I at least set my lands in order?

(The Waste Land, 426)

emplea una frase modelada sobre las palabras de Dios, transmitidas a través del profeta Isaías, al rey Ezequías:

"Set thine house in order: for thou shalt die, and not live"

(Isaiah 38: 1) (28)

Finalmente, debe reseñarse el hecho singular de que Eliot, en sus notas, haya traducido de forma libre la pala-

bra Shantih (que, repetida tres veces, constituye el último verso de The Waste Land) como:

"The Peace which passeth understanding" (29)

Tal expresión está tomada de San Pablo:

"And the peace of God, which passeth all understanding (...)"

(Philippians 4: 7)

La influencia de los libros proféticos de la Biblia sobre The Waste Land ha sido estudiada por Florence Jones, quien interpreta el poema desde una perspectiva judeo-cristiana:

"One puts Eliot and Jeremiah side by side to read of two waste-lands, or perhaps they are the same: Europe in the twentieth century and Judah in the seventh century B.C.. There is the same degeneration, described in terms of drought and the failure of vegetation and other vicissitudes of nature. Both speak of agony and alienation, of political instability and the deterioration of morality. There is the same authentic note of doom." (30)

Florence Jones no descubre nuevas fuentes en sentido estricto, pero lleva a cabo una interesante comparación entre The Waste Land y el libro de Jeremías, con referencias a los de Isaías y Ezequiel.

Los borradores de The Waste Land muestran alusiones bíblicas en fragmentos no incorporados a la edición definitiva del poema. Por ejemplo, en el pasaje acerca de Madame Sosostris, Eliot suprimió un verso que había sido tachado por Ezra Pound (cuyo prejuicio contra la Biblia es bien conocido):

(I John saw these things and heard them,) (31)

Como justamente indica Valerie Eliot (32), es ésta una cita de:

"And I John saw these things, and heard them"

(Revelation, 22: 8)

El examen de los manuscritos confirma la interpretación anteriormente expuesta sobre los primeros versos de "What the Thunder Said" (The Waste Land, 322-30). Brevemente se evocan la vida y muerte de Jesús: los días en que, inspirado, predicaba a los hombres, la oración en el huerto, el prendimiento, el juicio, la crucifixión y el fin de todo:

After the turning of the inspired days
 After the praying and the silence and the crying
 And the inevitable ending of a thousand ways
 And frosty vigil kept in withered gardens
 After the life and death of lonely places
 After the judges and the advocates and wardens
 After the torchlight red on sweaty faces
 After the turning of inspired nights

After the shaking spears and flickering lights--
After the living and the dying--

After the ending of this inspiration
And the torches and the faces and the shouting
The world seemed futile--
like a Sunday outing (33)

Aquí no aparece inmediatamente el episodio de Emaús que figura en la edición definitiva del poema y así el pasaje acabaría con una nota de desesperación si no fuera porque el fragmento de la página siguiente comienza con el verso:

I am the Resurrection and the Life (34)

La frase es una transcripción literal de las palabras de Jesucristo a Marta en el diálogo que precede a la resurrección de Lázaro:

"I am the resurrection and the life"
(John 11: 25)

En el siguiente fragmento de los borradores, también suprimido en la versión definitiva, aparece el verso:

The This-do-ye-for-my-sake (35)

Es ésta una paráfrasis de las palabras que, según los evangelistas y San Pablo, pronunció Jesús al instituir la Eucaristía. El poeta puede haberlas tomado directamente de la Biblia o bien a través de la liturgia cristiana. La fórmula

más parecida a la empleada por T.S. Eliot, en la Biblia, es la transmitida por San Pablo:

"This do ye, as oft as you drink it, in remembrance of me"

(I Corinthians 11: 25)

Finalmente, en los manuscritos aparece una bola de fuego que persigue al hombre (36). Aunque la imagen no proceda directamente de la Biblia, puede haber sido sugerida por la representación que en ella se hace de la ira divina bajo el símbolo del fuego.

En "Journey of the Magi" tanto el tema general como ciertos detalles particulares han sido derivados de la Biblia. Como bien observa R.D. Brown (37), es incomprensible que tantos críticos hayan tratado de identificar la situación del poema refiriéndose a la literatura secular únicamente e ignorando por completo que "Journey of the Magi" debe interpretarse dentro de un contexto bíblico. Ya el título alude a un conocido pasaje del Nuevo Testamento: el viaje de los Magos. Nada dice San Mateo (2: 1-12) sobre las posibles penalidades del viaje; así pues, los primeros versos del poema no derivan de forma inmediata de la Biblia, sino indirectamente, a través de un sermón del Obispo Andrewes (38). Algunos detalles más tampoco se hallan en el Evangelio, pero forman parte de la tradición cristiana y su origen último en definitiva se halla estrechamente ligado a la narración bíblica.

Para comprender la primera mitad del poema es suficiente el conocimiento de la narración evangélica sobre los Magos.

El poeta cuya imaginación ha sido estimulada por el sermón del Obispo Andrewes, insiste de manera especial en las extraordinarias penalidades a las que los Magos se vieron sometidos. Hasta aquí no hay divergencias entre las posibles lecturas del poema. Ahora bien, de la identificación detallada de ciertas fuentes dependen las diversas interpretaciones expuestas por los críticos sobre la segunda parte. La mayoría ha concluido afirmando que en "Journey of the Magi" domina la "fè sin revelación", es decir, que los viajeros, cansados tras un largo caminar, encuentran por fin el lugar y sufren una tremenda decepción:

(...), so we continued
And arrived at evening, not a moment too soon
Finding the place; it was (you may say) satisfactory.
(*"Journey of the Magi"*, 29-31)

En cambio, R.D. Brown propone una lectura diferente al insistir en que hubo revelación; la clave estaría en la palabra satisfactory que, tomada en sentido teológico, podría ser un sinónimo de expiatory (39).

El tomar satisfactorio con la acepción de expiatorio no es una idea descabellada, puesto que los versos anteriores contienen alusiones al sacrificio expiatorio de Jesucristo. Para percibir dichas alusiones es preciso conocer las fuentes bíblicas que tantos han ignorado. Los versos:

Then we came to a tavern with vine-leaves over the lintel,

Six hands at an open door dicing for pieces of
 silver,
 And feet kicking the empty wine-skins.
 ("Journey of the Magi", 26-8)

pueden interpretarse como la simple descripción de una taberna con unas hojas de vid en la puerta (como adorno y señal indicadora del lugar donde se bebe vino), donde tres hombres se juegan a los dados unas monedas de plata y alguien da patadas a unos pellejos de vino vacíos. Los mismos versos, a la luz de la Biblia, cobran un significado diferente. La vid puede ser tomada como símbolo de Jesús:

"I am the true vine"
 (John 15: 1)

Las hojas de vid se encuentran sobre el dintel como la sangre de los corderos que en la Pascua sirvió de protección a los primogénitos judíos, quienes así se libraron del castigo destinado a los egipcios:

"(...) and when he seeth the blood upon the
 lintel and the two side posts, the LORD will
 pass over the door, (...)"
 (Exodus 12: 23)

Las hojas de vid sobre el dintel simbolizan el sacrificio expiatorio de Jesús. Junto a la cruz, indiferentes, unos hombres echan a suertes la túnica (Juan 19: 23-4). Las monedas de plata del poema representan el precio de la traición:

"And they covenanted with him for thirty pieces of silver."

(Matthew 26: 15)

Además, en el verso:

And three trees on the low sky
("Journey of the Magi", 24)

puede adivinarse una evocación de las tres cruces instaladas a las afueras de la ciudad:

"And when they were come to the place, which is called Calvary, there they crucified him, and the malefactors, one on the right hand, and the other on the left"

(Luke 23: 33)

Tales alusiones inducen a pensar que a los Magos se les habría revelado el misterio de la Encarnación (nacimiento) unido al de la Redención (muerte). Sólo así puede explicarse de manera convincente la última parte del poema eliotiano: un Mago; largos años después, recuerda aquel viaje que les descubrió un nuevo sentido del nacimiento y la muerte, también piensa en la vuelta a sus respectivos reinos, la vida a partir de entonces incómoda entre los paganos y finalmente el Mago expresa la aceptación esperanzada de su propia muerte que, gracias a la revelación recibida, para él cobra significado.

Como "Journey of the Magi", "A Song for Simeon" evoca ya a través del título un episodio evangélico. En este caso se trata de Simeón, el hombre justo y piadoso, a quien se había revelado que no moriría sin haber visto antes al Mesías (Lucas 2: 25-35). T.S. Eliot pone en boca de Simeón un canto dirigido a Dios. La fuente principal del poema es, sin lugar a dudas, la narración de San Lucas, aunque algunos detalles deriven de The Light of Asia (40). El poema eliotiano es una expansión del breve canto bíblico:

"Lord now lettest thou thy servant depart in peace,
According to thy word:
For mine eyes have seen thy salvation,
Which thou hast prepared before the face of all the
people;
A light to lighten the Gentiles,
And the glory of thy people Israel."
(Luke 2: 29-32)

"The Song of Simeon" se convierte, en manos del poeta, en "A Song for Simeon". En el poema de Eliot, Simeón se siente cercano a la muerte, recuerda sus buenas obras, profetiza la pasión de Jesús y pide a Dios que le lleve consigo tras haber visto al Salvador. Algunos versos tienen su origen directo en el canto bíblico; a veces son citas:

According to thy word.
("A Song for Simeon", 25)

"According to thy word:"
(Luke 2: 29)

Otras veces son remodelaciones:

Light upon light,
("A Song for Simeon", 28)

"A light to lighten the Gentiles"
(Luke 2: 32)

o condensaciones:

Let thy servant depart,
Having seen thy salvation.
("A Song for Simeon", 36-7)

"Lord, now lettest thou thy servant depart in peace,
According to thy word:
For mine eyes have seen thy salvation,"
(Luke 2: 29-30)

El Simeón bíblico, tras haberse dirigido a Dios, habló a María profetizando cómo Jesús sería blanco de contradicción y que ella se vería sometida a un terrible sufrimiento. A la profecía de la pasión de Jesús se refieren los versos:

Before the time of cords and scourges and lamentation
(...)
Before the stations of the mountain of desolation,
("A Song for Simeon", 17,19)

y al dolor de su madre:

Before the certain hour of maternal sorrow
(v. 20)

Las palabras de Simeón sobre el sufrimiento de María eran:

"(yea, a sword shall pierce through thy soul also,)"
(Luke 2: 35)

que Eliot también pone entre paréntesis:

(And a sword shall pierce thy heart, Thine also)
("A Song for Simeon", 32-3)

Finalmente, debe mencionarse un verso que deriva de un sermón del Obispo Lancelot Andrewes (41) y cuyo origen último está en el Evangelio:

Let the Infant, the still unspeaking and unspoken Word,
("A Song for Simeon", 22)

"In the beginning was the Word, and the Word was
with God, and the Word was God."
(John, 1: 1)

En "Ash-Wednesday" se encuentra una curiosa fusión de elementos tomados de Dante, la Biblia, la liturgia cristiana y otros de menor importancia. Aquí interesa identificar aquéllos cuya procedencia es bíblica.

La segunda parte de "Ash-Wednesday" comienza con el verso:

Lady, three white leopards sat under a juniper tree
 ("Ash- Wednesday", 42)

Los leopardos aparecen como agentes divinos de la destrucción en:

"Wherefore a lion out of the forest shall
 slay them, and a wolf of the evening shall spoil
 them, a leopard shall watch over their cities:
 every one that goeth out thence shall be torn in
 pieces: because their transgressions are many,
 and their backslidings are increased"
 (Jeremiah 5: 6)

"Therefore I will be unto them as a lion: as
 a leopard by the way will I observe them: I will
 meet them as a bear that is bereaved of her whelps,
 and will rend the caul of their heart, and there
 will I devour them like a lion: the wild beast
 shall tear them."
 (Hosea 13: 7-8)

Elías, huyendo de Jezabel a través del desierto, se sentó
 bajo un enebro y pidió a Dios que le quitase la vida:

"But he himself went a day's journey into the
 wilderness, and came and sat down under a juniper
 tree:"
 (I Kings 19: 4)

En el verso siguiente de "Ash-Wednesday":

In the cool of the day,
(v. 43)

hay una alusión a la caída de Adán y Eva y al castigo posterior:

"And they heard the voice of the LORD God
walking in the garden in the cool of the day:"
(Genesis 3: 8)

Por otra parte, los versos:

And God said
Shall these bones live? shall these
Bones live?
("Ash-Wednesday", 45-7)

han sido inspirados por las palabras que dirige Dios a Ezequiel tras haberle mostrado un valle lleno de huesos:

"Son of man, can these bones live?"
(Ezekiel 37: 3)

Los huesos en "Ash-Wednesday":

((...) were already dry)
(v. 48)

223

son como los veía el profeta:

"(...) they were very dry."

(Ezekiel 37: 2)

Más adelante, los versos:

And God said

Prophesy to the wind, to the wind only for only

The wind will listen.

("Ash-Wednesday", 62-4)

han sido inspirados por la orden de Dios a Ezequiel en el mismo episodio:

"Then said he unto me, Prophesy unto the wind,
prophesy, son of man, (...)"

(Ezekiel 37: 9)

En la alegoría bíblica de la vejez que ya había empleado Eliot en The Waste Land se encuentra la frase:

"(...) and the grasshopper shall be a burden,"

(Ecclesiastes 12: 5)

que en "Ash-Wednesday" ha dado origen a:

With the burden of the grasshopper,

("Ash-Wednesday", 65)

224

Posteriormente, se repiten las alusiones al enebro de Elías y al momento en que Dios descubrió el pecado de Adán y Eva (42):

Under a juniper tree,

(...)

Under a tree in the cool the day, (...)

("Ash-Wednesday", 89,91)

La segunda parte de "Ash-Wednesday" acaba con los versos:

This is the land which ye

Shall divide by lot. And neither division nor unity

Matters. This is the land. We have our inheritance.

("Ash-Wednesday", 93-5)

que se refieren a la división de la Tierra Prometida en partes según las tribus de Israel:

"This is the land which ye shall divide by lot unto the tribes of Israel for inheritance, and these are their portions, saith the Lord GOD."

(Ezequiel 48: 29)

Los últimos versos de la tercera parte de "Ash-Wednesday":

Lord, I am not worthy

Lord, I am not worty^h

but speak the word only.

("Ash-Wednesday", 117-9)

225

probablemente fueron tomados de la liturgia cristiana, pues constituyen las palabras que los fieles pronuncian antes de participar en la Eucaristía. Su origen último está en la respuesta que el centurión dió a Jesús cuando éste manifestó su deseo de ir a sanar al siervo cuya curación le había pedido aquél:

"Then centurion answered and said, Lord, I am not worthy that thou shouldest come under my roof; but speak the word only, and my servant shall be healed."

(Matthew 8: 8)

Otro eco bíblico se encuentra en la cuarta parte de "Ash-Wednesday":

Redeem

The time. Redeem

(...)

Redeem the time, redeem the dream

("Ash-Wednesday", 137-8, 145) (43)

Es éste el consejo de San Pablo:

"Walk in wisdom toward them that are without, redeeming the time."

(Colossians 4: 5)

"See then that ye walk circumspectly, not as
fools, but as wise, redeeming the time, because
the days are evil."

(Ephesians 5: 15)

En el verso:

The token of the word unheard, unspoken

("Ash-Wednesday", 147)

aparece de nuevo la idea del Verbo-Dios que procede del
Evangelio según San Juan (1: 1) y a la cual Eliot se re-
fiere tantas veces en su poesía (44).

La quinta parte de "Ash-Wednesday" comienza con un elabo-
rado juego sobre el mismo tema:

If the lost word is lost, if the spent word is spent
If the unheard, unspoken
Word is unspoken, unheard;
Still is the unspoken word, the Word unheard,
The Word without a word, the Word within
The world and for the world;
And the light shone in darkness and
Against the Word the unstilled world still whirled
About the centre of the silent Word.

("Ash-Wednesday", 149-57)

El origen último del fragmento, una vez más, está en San
Juan (1: 1), pero la fuente inmediata es el sermón del Obis-
po Lancelot Andrewes ya mencionado en el presente capítulo.

Las elucubraciones acerca del Verbo, que continúan en los versos 159-67, quedan momentáneamente suspendidas con la exclamación:

O my people, what have I done unto thee.
("Ash-Wednesday", 158)

Con tales palabras se quejaba Dios de su pueblo, al que había colmado de beneficios y del que sólo recibía ingratitud:

"O my people, what have I done unto thee?"
(Micah, 6: 3)

El mismo grito se repite más adelante en "Ash-Wednesday" (verso 176) y la quinta parte del poema acaba con el lamento:

O my people.
("Ash-Wednesday", 184)

"Ash-Wednesday" se cierra con una súplica:

And let my cry come unto Thee
(v. 220)

La frase, que ha sido incorporada a la liturgia cristiana, procede de un salmo bíblico:

"Hear my prayer, O LORD,
And let my cry come unto thee"
(Psalms 102: 1)

228

La segunda parte de "Coriolan", titulada "Difficulties of a Statesman", comienza con los versos:

CRY what shall I cry?
All flesh is grass:

que son una cita de:

"The voice said, Cry. And he said, What shall
I cry? All flesh is grass, (...)"
(Isaiah, 40: 6)

La misma pregunta:

What shall I cry?

se repite con insistencia a lo largo de "Difficulties of a Statesman" (versos 7, 11, 27 y 51).

En Five-Finger Exercises se encuentra una alusión más al tema de la Eucaristía por medio del verso:

I have had the Bread and Wine
("Lines to a Duck in the Park", 7)

Como en los casos anteriormente citados en los que Eliot se refiere a la Eucaristía, la Biblia es sólo la fuente lejana.

T.S. Eliot, como anglicano y como habitante de Londres, manifestó en repetidas ocasiones su preocupación ante la falta de templos en la ciudad. Principalmente le inquietaba

que fuesen desapareciendo los lugares sagrados del centro, la mayoría con valor artístico e histórico (45). Ahora bien, Eliot, al pedir que se hiciese un esfuerzo por conservar los templos antiguos, no sólo estaba impulsado por motivos estéticos, sino esencialmente religiosos. Si muchos justificaban la progresiva desaparición de las iglesias con el argumento de que la población del centro iba decreciendo al retirarse a las afueras, Eliot no aceptaba el pretexto. El juzgaba necesaria la construcción de nuevos templos en los sectores que iban acogiendo un mayor número de habitantes, pero también consideraba imprescindible que se mantuviesen los antiguos en la zona central que durante el día recibe a la multitud que en ella trabaja. En este sentido, la más importante aportación de T.S. Eliot a la causa se concreta en los coros de The Rock.

El Reverendo R. Webb-Odell fue nombrado por la diócesis anglicana de Londres para dirigir "The Forty-Five Churches Fund", cuya misión era levantar nuevos templos y reconstruir algunos antiguos. Una de las actividades organizadas con el fin de sensibilizar a los cristianos con el problema, y a la vez obtener medios económicos para la fundación, consistió en un espectáculo, "pageant-play", que además de las palabras recitadas comprendía música y ballet. Eliot, que trabajó en estrecha colaboración con Elliott Martin Browne, solía decir que él sólo se consideraba autor de las palabras que recitaban los coros. Fue también el propio poeta quien puso título a la obra, aunque en este punto, como en otros muchos, consultara a Browne.

The Rock tiene como tema la construcción de una iglesia en sentido material y la construcción de la Iglesia en un sen-

tido más amplio. La fuente principal de la obra es la Biblia, no sólo en cuanto al contenido o ideas expresadas, sino también en lo que se refiere a lenguaje, imágenes, tono y ritmo. La obra estaba destinada a un público cristiano cuya formación bíblica le permitía identificar las alusiones y ecos de los libros sagrados. Aquí Eliot, impulsado por el tema y teniendo presentes las características del auditorio, se manifiesta como profundo conocedor de la Biblia y como poeta capaz de integrar una gran cantidad de fuentes (cuya procedencia es muy cercana) en una obra original.

Al examinar la obra en busca de fuentes bíblicas, en primer lugar llama la atención el título: The Rock. Según el testimonio de quien mejor y más directamente conoció la cuestión, Elliott Martin Browne, Eliot pensaba que la Roca sería identificada con San Pedro y él prefería que la figura tuviera un carácter más abstracto; por esta razón, el Coro se concibió como unas piedras rodeando a la Roca y simbolizando así la fundación de la Iglesia (46). Como Eliot quería dejar la identidad de la Roca sin definir el mayor tiempo posible, se valió del Coro para que la figura fuese considerada como simbólica más que como histórica (47). Eliot tuvo dudas en cuanto a la conveniencia del título, por lo cual pidió consejo a Browne en una carta:

"My only objection to The Rock is that the Rock himself, if he gives the title to the production, will be identified by most people as St. Peter pure and simple, which does directly conjure up to my mind the Petrine Claims -- which are hardly appro-

priate. Do you think this is a considerable objection or not? If not, then perhaps this is the best title." (48)

Finalmente, la obra fue presentada bajo el título con que se conoce en la actualidad.

El simbolismo de la roca en la Biblia es de una gran riqueza. La roca puede interpretarse como casa de Dios. Jacob, tras la visión, erigió la piedra en que había reclinado su cabeza durante el sueño, la ungió con aceite y dijo:

"(...) and this stone, which I have set for a pillar, shall be God's house"

(Genesis 28: 22)

De la roca surge el agua para el pueblo sediento que camina por el desierto (Exodo, 17: 6). En los salmos se invoca a Dios como la roca de refugio (Salmos, 18: 2; 27: 5; 31: 3; 61: 3; 62: 8; 71: 3). Posteriormente, en el Nuevo Testamento, la imagen de la piedra se refiere a Jesús, la piedra angular (Mateo 21: 42), y Jesús a su vez la aplica a Pedro como sucesor suyo (Mateo 16: 17-8).

Así pues, sería una falsa simplificación el ver en The Rock sólo la referencia a San Pedro; el propio poeta temía que el público se redujese a esta última interpretación, prescindiendo de la amplitud de matices que él deseaba evocar. Quizás el texto bíblico que mejor ilumina el concepto de la Roca expresado a través de la figura principal y el Coro en The Rock sea la imagen de San Pablo sobre Cristo como piedra angular y los cristianos como piedras que constituyen el Templo vivo:

"(...) Jesus Christ himself being the chief
corner stone; in whom all the building fitly
framed together groweth unto an holy temple in
the Lord: in whom ye also are builded together
for an habitation of God through the Spirit"

(Ephesians 2: 21-2)

En el análisis del título ya se encuentran los elementos principales que se repiten a lo largo de la obra. El estudio de cada verso descubre variaciones en el tema que, al desarrollarse, se funde con otros cuyo origen es bíblico también.

En el primer verso aparece el águila que, como la roca, es símbolo de la protección divina (Exodo 19: 4; Deuteronomio 32: 11):

The Eagle soars in the summit of Heaven

(The Rock, I,1)

Más adelante, el verso:

Knowledge of words, and ignorance of the Word

(The Rock, I, 10)

recuerda el juego de palabras que Eliot había leído en los sermones del Obispo Lancelot Andrewes (49) y a la vez la fuente original de la que el predicador había tomado la idea:

"In the beginning was the Word"

(John 1: 1)

233

La primera estrofa, compuesta por elucubraciones acerca del tiempo, acaba con una alusión bíblica a la muerte como vuelta a la tierra (Génesis 3: 19):

Bring us farther from God and nearer to the Dust
(The Rock, I, 18)

En la segunda estrofa se aborda directamente el problema de los templos en la sociedad contemporánea: los hombres en principio no desean tenerlos junto a los lugares donde trabajan, en el centro de la ciudad, sino en las afueras, donde pasan los domingos. Pero lo cierto es que en las afueras tampoco quieren los templos:

We toil for six days, on the seventh we must motor
To Hindhead, or Maidenhead.
(The Rock, I, 20)

En estas palabras de los hombres hay una referencia irónica a las que Dios dijo a Moisés al entregarle las tablas de la Ley:

"Six days may the work be done; but in the seventh is the sabbath of rest, holy to the LORD"
(Exodus 31: 15)

La iglesia no se puede construir en ningún sitio: ni en el centro, ni en la periferia, ni en el campo. Tras el planteamiento de la cuestión, aparece en escena la Roca, quien, al hablar sobre el trabajo, exclama:

I have trodden the winepress alone,

(The Rock, I, 49)

La frase procede del libro de Isaías, donde el profeta presenta a Yavé como guerrero cuyos vestidos están llenos de sangre, rojos como los de los hombres que pisan la uva en el lagar. A quienes le preguntan por qué tiene manchadas sus ropas, Dios responde que ha combatido solo y se vale en su explicación de la imagen ya emplea^{da} por quienes le interrogan:

"Wherefore art thou red in thine apparel,
and thy garments like him that treadeth in the
winefat? I have trodden the winepress alone;
and of the people there was none with me: for I
will tread them in my anger, and trample them
in my fury; and their blood shall be sprinkled
upon my garments, and I will stain all my
raiment.*

(Isaiah 63: 3)

El consejo de la Roca:

I say to you: Make perfect your will.

(The Rock, I, 57)

"

recuerda el de Jesús a sus discípulos:

"Be ye therefore perfect, even as your Father
which is in heaven is perfect"

(Matthew 5: 48)

o el de Santiago:

"(...) and purify your hearts, (...)"
(James 4: 8)

La siguiente recomendación que hace la Roca es:

I say: take no thought of the harvest,
But only of proper sowing.
(The Rock, I, 58-9)

La siembra y la recolección, además del sentido natural, adquieren en la Biblia un carácter metafórico al referirse al comportamiento moral. El hombre cosechará según haya sembrado:

"(...) for whatsoever a man soweth, that shall he also reap. For he that soweth to his flesh shall of the flesh reap corruption; but he that soweth to the Spirit shall of the Spirit ripe life everlasting. And let us not be weary in well doing: for in due season we shall reap, if we faint not."

(Galatians 6: 7-9)

También, a partir de la parábola del sembrador (Mateo 13: 1-9; Marcos 4: 1-9; Lucas 8: 4-8), la siembra es en el lenguaje cristiano símbolo de predicación. La Roca insiste en que lo importante es sembrar, sin preocuparse por los frutos. La interpretación del consejo dado por la Roca puede ser doble. No queda definido claramente si, al hablar de siembra,

se refiere a las buenas acciones que dan lugar a un juicio favorable por parte de Dios o bien si alude al apostolado, en el cual tampoco hay que preocuparse cuando quien siembra no es el mismo que después recoge los frutos:

"Say not ye, There are yet four months, and then cometh harvest? behold, I say unto you, Lift up your eyes, and look on the fields; for they are white already to harvest. And he that reapeth receiveth wages, and gathereth fruit unto life eternal: that both he that soweth and he that reapeth may rejoice together. And herein is that saying true, One soweth, and another reapeth. I sent you to reap that whereon ye bestowed no labour: other men laboured, and ye are entered into their labours."

(John 4: 35-8)

La Roca acaba su primera alocución lamentándose del olvido en que los hombres dejan los santuarios y recalcando la importancia que debe darse a su construcción. A continuación, se escuchan las voces de los trabajadores que cantan mientras erigen la Iglesia. La edificación, debido a la mayúscula de Church toma aquí un sentido no sólo material, sino también espiritual. La imagen tiene su origen en San Pablo, quien concebía la Iglesia como un edificio en construcción (Efesios 4: 12-6).

A quienes construyen les responden quienes no tienen trabajo, los parados, cuya queja comienza con palabras tomadas del Evangelio:

237

No man hired us

(The Rock, I, 94)

En realidad, los hombres sin empleo de The Rock no hacen más que repetir la respuesta dada en la parábola por los obreros al amo de la viña cuando éste los encontró ociosos a la hora undécima:

"They say unto him, Because no man hath hired us"

(Matthew 20: 7)

Tras las lamentaciones de los obreros sin empleo, se oye de nuevo el canto de los constructores, que insisten en la necesidad de llevar a cabo la edificación. En su canción recuerdan cómo:

The sparrow and starling have no time to waste

(The Rock, I, 110)

El verso probablemente ha sido inspirado por un salmo sobre el santuario de Dios, en el que se dice:

"Yea, the sparrow hath found an house,
And the swallow a nest for herself."

(Psalms 84: 3)

La segunda parte de The Rock comienza con los versos:

Thus your fathers were made
Fellow citizens of the saints, of the household
of GOD, being built upon the foundation

Of apostles and prophets, Christ Jesus Himself
the chief cornerstone.

(The Rock, II, 1-3)

que son una adaptación de las palabras de San Pablo a los efesios:

"Now therefore ye are no more strangers and
foreigners, but fellowcitizens with the saints,
and of the household of God; and are built upon
the foundation of the apostles and prophets, Je-
sus Christ himself being the chief corner stone;"

(Ephesians 2: 19-20)

El Coro insiste en que se debe construir, pero es neces-
ario hacerlo bien; quien no lo haya hecho bien se encontrará
con la casa en ruinas:

But you, have you built well, that you now sit
helpless in a ruined house?

(The Rock, II,4)

Como en la parábola, el hombre debe construir su casa sobre
roca y no sobre arena:

"Therefore whosoever heareth these sayings of
mine, and doeth them, I will liken him unto a wise
man, which built his house upon a rock: and the
rain descended, and the floods came, and the winds
blew, and beat upon that house; and it fell not:
for it was founded upon a rock. And every one that

heareth these sayings of mine, and doeth them not, shall be likened unto a foolish man, which built his house upon the sand: and the rain descended, and the floods came, and the winds blew, and beat upon that house; and it fell: and great was the fall of it."

(Matthew 7: 24-7)

De nuevo, aún a poca distancia de los primeros versos, el Coro vuelve a parafrasear la carta de San Pablo a los efesios:

Your building not fitly framed together, you sit ashamed and wonder whether and how you may be builded together for a habitation of GOD in the Spirit,

(The Rock, II, 7)

El texto en la epístola es la continuación del citado anteriormente; si antes eran los versículos 19 y 20, ahora son el 21 y el 22:

"Jesus Christ (...); in whom all the building fitly framed together groweth unto an holy temple in the Lord: in whom ye also are builded together for an habitation of God through the Spirit"

(Ephesians 2: 21-22)

El Coro describe al Espíritu, mencionado por San Pablo al explicar la doctrina de la inhabitación, con una frase del

Génesis:

the Spirit which moved on the face of the waters

(The Rock, II, 7)

El primer libro de la Biblia comienza explicando cómo era el mundo antes de la Creación:

"IN THE BEGINNING GOD created the heaven and the earth. And the earth was without form, and void; and darkness was upon the face of the deep. And the Spirit of God moved upon the face of the waters."

(Génesis 1: 1-2)

Inmediatamente, Eliot une el relato bíblico con el mito hindú de la Creación:

like a lantern set on the back of a tortoise

(The Rock, II,7)

Es muy interesante esta perfecta fusión de San Pablo, el Génesis y la mitología hindú en el breve espacio de un solo verso.

Más adelante, la pregunta:

"How can we love our neighbour?"

(The Rock, II,8)

recuerda la conversación entre el maestro de la Ley y Jesús en la cual quedó patente cuál era el precepto más importante

de la Ley y a la vez definido el concepto de prójimo (Lucas 10: 25-37).

El Coro vuelve a preguntar:

You, have you built well, have you forgotten
the cornerstone?
(The Rock, II, 11)

aludiendo a la función de Jesús como piedra angular en el edificio de la Iglesia (Salmo 118: 22; Mateo 21: 42; Efe-sios 2: 20-3).

De nuevo, el Coro cita a San Pablo:

"Our citizenship is in Heaven"
(Philippians 3: 20) (50)

La idea de que el hombre recoge los frutos de sus acciones pasadas vuelve a expresarse, aun que de forma diferente a la empleada con anterioridad:

Of all that was done in the past, you eat the
fruit, either rotten or ripe.
(The Rock, II, 25)

Son relevantes al respecto dos fragmentos de San Pablo:

"(...) for whatsoever a man soweth, that
shall he also reap."
(Galatians 6: 7)

"

"He which soweth sparingly shall reap also sparingly; and he which soweth bountifully shall reap also bountifully."

(II Corinthians 9: 6)

El hombre sufre las consecuencias de las malas acciones:

For every ill deed in the past we suffer the consequence:

For sloth, for avarice, gluttony, neglect of the Word of GOD,

For pride, for lechery, treachery, for every act of sin.

(The Rock, II, 27-9)

pero también es heredero de las buenas obras de los santos:

And of all that was done that was good, you have the inheritance.

(The Rock, II, 30)

Esta doctrina fue explicada por San Pablo con las siguientes palabras:

"(...) the Father, which hath made us meet to be partakers of the inheritance of the saints in light:"

(Colossians 1: 12)

Al final de la segunda parte, el Coro insiste en la urgencia de trabajar todos juntos, formando una comunidad, para

construir la Iglesia.

El primer fragmento de la tercera parte está modelado sobre los libros proféticos de la Biblia. El comienzo:

The Word of the LORD came unto me, saying:
(The Rock, III, 1)

es una frase que se repite constantemente en el libro de Ezequiel, con ligeras variantes, entre las cuales Eliot ha elegido la más simple:

"The word of the LORD came unto me, saying,"
(Ezekiel 12: 21; 13: 1; 14: 2; 15: 1; 16: 1...)

Las primeras acusaciones se caracterizan por un tono idéntico al de los profetas:

O miserable cities of designing men,
O wretched generation of enlightened men,
Betrayed in the mazes of your ingenuities,
Sold by the proceeds of your proper inventions:
(The Rock, III, 2-5)

El mismo tono tienen los reproches siguientes:

I have given you hands which you turn from worship,
I have given you speech, for endless palaver,
I have given you my Law, and you set up commissions,
I have given you lips, to express friendly sentiments,
I have given you hearts, for reciprocal distrust.
I have given you power of choice, and you only alternate

Between futile speculation and unconsidered action.

(The Rock, III, 6-12)

La enumeración recuerda las quejas de Dios porque su pueblo no quiere ver ni escuchar su mensaje:

"(...) have eyes to see, and see not; they have ears to hear and hear not:"

(Ezekiel 12:2)

A lo largo del capítulo decimosexto de Ezequiel, Dios se lamenta por la infidelidad de Israel, enumerando los dones que le ha concedido y el mal uso que de ellos ha hecho su pueblo. En tales textos y otros similares parece haberse inspirado Eliot al elaborar el primer fragmento de la tercera parte de The Rock.

El primer verso que recita el Coro en esta parte:

We build in vain unless the LORD build with us

(The Rock, III, 37)

es una remodelación de la frase:

"Except the LORD build the house,

They labour in vain that build it:"

(Psalms 127: 1)

Del mismo modo, el verso:

I have loved the beauty of Thy House, the Peace of
thy sanctuary,

(The Rock, III, 44)

es una adaptación de las palabras contenidas en otro salmo:

"LORD, I have loved the habitation of thy house,
And the place where thy honour dwelleth."

(Psalm 26: 8)

El Coro imagina la llegada del Extranjero y las diversas preguntas que puede hacer:

When the Stranger says: "What is the meaning of
this city?

Do you huddle close together because you love each
other?"

What will you answer? "We all dwell together
To make money from each other"? or "This is a com-
munity"?

And the Stranger will depart and return to the desert.
O my soul, be prepared for the coming of the Stranger,
Be prepared for him who knows how to ask questions.

(The Rock, III, 52-8)

Esta figura del Extranjero ha sido inspirada por un pasaje de Paralipómenos, donde el extranjero se acerca atraído por el Dios de Israel:

"Moreover concerning the stranger, which is not
of thy people Israel, but is come from a far coun-
try for thy great name's sake, and thy mighty hand,
and thy stretched out arm; if they come and pray
in this house; then hear thou from the heavens, even

from thy dwelling place, and do according to all that the stranger calleth to thee for; that all people of the earth may know thy name, and fear thee, as doth thy people Israel, and may know that this house which I have built is called by thy name."

(II Chronicles 6: 32-3)

La cuarta parte de The Rock se basa enteramente en el libro de Nehemías, que trata de la restauración material y religiosa de Jerusalén por el pueblo ya libre del cautiverio. Bajo el mando enérgico de Nehemías, se levantan de nuevo las murallas en ruinas y se reorganiza la vida en la ciudad. T.S. Eliot pone de relieve cómo unos desean construir el Templo y otros prefieren que esto no suceda y, a modo de ejemplo, el poeta recuerda la historia de Nehemías:

There are those who build the Temple,
And those who prefer that the Temple should not be
built.

In the days of Nehemiah the Prophet
There was no exception to the general rule.

(The Rock, IV, 1-4)

Hecho así el enlace con el relato bíblico, éste constituye la fuente de los versos siguientes:

In Shushan the palace, in the month Nisan,
He served the wine to the king Artaxerxes,
And he grieved for the broken city, Jerusalem;

And the King gave him leave to depart
That he might rebuild the city.

(The Rock, IV, 5-9)

En efecto, Nehemías era el copero del rey Artajerjes:

"And it came to pass in the month of Nisan, in
the twentieth year of Artaxerxes the king, that
wine was before him: and I took up the wine, and
gave it unto the king. Now I had not been before-
time sad in his presence."

(Nehemiah 2: 1)

Cuando el rey le preguntó por qué se mostraba tan triste,
Nehemías explicó así las causas de su pesadumbre:

"(...) why should not my countenance be sad,
when the city, the place of my fathers'sepulchres,
lieth waste, and the gates thereof are consumed
with fire?"

(Nehemiah 2: 3)

y le pidió permiso para ir a reconstruir la ciudad de Jerusa-
lén:

"If it please the king, and if thy servant have
found favour in thy sight, that thou wouldest send
me unto Judah, unto the city of my fathers'sepul-
chres, that I may build it."

(Nehemiah 2: 5)

El rey accedió a la petición:

"So it pleased the king to send me; and I set
him a time"

(Nehemiah 2: 6)

T.S. Eliot sigue evocando el texto bíblico con plena fidelidad:

So he went, with a few, to Jerusalem,
And there, by the dragon's well, by the dung gate,
By the fountain gate, by the king's pool,
Jerusalem lay waste, consumed with fire;
No place for a beast to pass.

(The Rock IV, 10-4)

Según el relato bíblico, Nehemías tomó a unos hombres:

"And I arose in the night, I and some few men
with me;"

(Nehemiah 2: 12)

y comenzó a inspeccionar la ciudad derruida:

"And I went out by night by the gate of the
valley, even before the dragon well, and to the
dung port, and viewed the walls of Jerusalem,
which were broken down, and the gates thereof were
consumed with fire."

(Nehemiah 2: 13)

llegando incluso a los lugares por donde su cabalgadura no podía pasar:

"Then I went on to the gate of the fountain,
and to the king's pool: but there was no place for
the beast that was under me to pass."

(Nehemiah 2: 14)

Los últimos versos de The Rock IV resumen las dificultades que tuvieron Nehemías y los demás constructores al llevar a cabo su objetivo:

There were enemies without to destroy him,
And spies and self-seekers within,
When he and his men laid their hands to rebuilding the
wall.

So they built as men must build
With the sword in one hand and the trowel in the other.

(The Rock, IV, 15-9)

Según cuenta el propio Nehemías, cuando sus enemigos supieron que la muralla estaba siendo levantada, comenzaron a conspirar:

"But it came to pass, that when Sanballat heard
that we builded the wall, he was wroth, and took
great indignation, and mocked the Jews. (...)

But it came to pass, that when Sanballat, and
Tobiah, and the Arabians, and the Ammonites, and
the Ashdodites, heard that the walls of Jerusalem

were made up, and that the breaches began to be stopped, then they were very wroth, and conspired all of them together to come and to fight against Jerusalem, and to hinder it."

(Nehemiah 4: 1, 7-8)

En cuanto a los espías, en la narración bíblica no se dice que éstos se encontrasen entre los constructores, sino al contrario, eran judíos que habitaban entre los enemigos y advertían a Nehemías de los ataques proyectados por sus vecinos:

"And it came to pass, that when the Jews which dwelt by them came, they said unto us ten times, From all places whence ye shall return unto us they will be upon you."

(Nehemiah 4: 12)

Los egoístas mencionados en The Rock pueden identificarse con los judíos que extorsionaban a sus hermanos ocupados en la restauración de la ciudad y por ello incapaces de pagar las deudas contraídas. Nehemías reprendió a los usureros, obligándoles a devolver los bienes confiscados y a restituir los intereses (Nehemías 5: 1-13).

Dada la necesidad de construir y defenderse a la vez, mientras que la mitad del pueblo trabajaba, la otra mitad estaba preparada para la lucha con lanzas, escudos, arcos y corazas. Incluso los constructores tenían preparadas sus armas:

"They which builded on the wall, and they that bare burdens, with those that laded, every one with one of his hands wrought in the work, and with the other hand held a weapon. For the builders, every one had his sword girded by his side, and so builded."

(Nehemiah 4: 17-8)

La relevancia del libro de Nehemías con respecto al tema de The Rock es evidente. Según Eliot, los cristianos que van a construir el templo deben tomar como modelo a Nehemías, quien consiguió vencer todas las dificultades y levantar de nuevo la ciudad de Jerusalén. Para el poeta es tan importante construir como defenderse de quienes desean impedir que se realice la obra; por ello, los cristianos deben tener, en sentido figurado, la espada en una mano y la paleta en la otra.

La quinta sección de The Rock, aunque contenga tres referencias al libro de Nehemías, no se centra exclusivamente en dicha historia como sucede en la cuarta parte. El comienzo:

O Lord, deliver me from the man of excellent intention and impure heart: for the heart is deceitful above all things, and desperately wicked.

(The Rock, V, 1)

está inspirado por la petición del salmista:

"DELIVER me from mine enemies, O my God:"

(Psalm 59: 1)

Al hacer referencia al enemigo, se recuerdan los nombres de:

Sanballat the Horonite and Tobiah the Ammonite
and Geshem the Arabian:

(The Rock, V, 2)

que fueron los principales enemigos de Nehemías cuando éste se dispuso a reconstruir Jerusalén:

"But when Sanballat the Horonite, and Tobiah the servant, the Ammonite, and Geshem the Arabian, heard it, they laughed us to scorn, and despised us, and said, What is this thing that ye do? will ye rebel against the king?"

(Nehemiah 2: 19)

Como los enemigos de Nehemías, que actuaban pretextando un gran interés por la seguridad del rey, quienes están en contra de la construcción del templo en The Rock también se presentan como hombres preocupados por el bien común:

(...) were doubtless men of public spirit and zeal.

(The Rock, V, 2)

Aquí Eliot incluso menciona el nombre de Nehemías:

Remembering the words of Nehemiah the Prophet:

"The trowel in hand, and the gun rather loose in the holster".

(The Rock, V, 4)

Las supuestas palabras de Nehemías no constituyen una cita en sentido estricto; se basan en la frase:

"For the builders, every one had his sword
girded by his side, and so builded"

(Nehemiah 4: 18)

En los dos obras la idea es la misma: es preciso construir con una mano y defenderse de los agresores con la otra. Mediante la modernización de la terminología, Eliot ha intentado adaptar la imagen a la mentalidad del hombre contemporáneo, que ya no se defiende con una espada, sino con un arma de fuego.

Más adelante, los enemigos del templo en The Rock se presentan bajo la forma de serpientes y de perros, animales a la vez temidos y despreciados en las Sagradas Escrituras y cuyos nombres, aplicados a las personas, constituían fuertes insultos (51).

La quinta parte de The Rock acaba con una última alusión al libro de Nehemías:

(...) therefore some must labour, and other must
hold the spears.

(The Rock, V, 11)

"So we laboured in the work: and half of them
held the spears from the rising of the morning till
the stars appeared"

(Nehemiah 4: 21)

La sexta parte de The Rock presenta una reiteración del mismo tema: la necesidad de construir el templo y defenderse de los agresores.

En la séptima parte de The Rock la fuente bíblica principal es el Génesis. El poeta se remonta a la creación del mundo:

In the beginning GOD created the world. Waste and void. Waste and void. And darkness was upon the face of the deep.

(The Rock, VII, 1)

El verso es una adaptación de los primeros versículos del Génesis:

"IN THE BEGINNING GOD created the heaven and the earth. And the earth was without form, and void; and darkness was upon the face of the deep."

(Genesis 1: 1-2)

Un poco más adelante, en The Rock, se repite el verso:

Waste and void. Waste and void. And darkness on the face of the deep.

(The Rock, VII, 6)

seguido de:

And the Spirit moved upon the face of the water.

(The Rock, VII, 7)

que deriva también del Génesis:

"And the Spirit of God moved upon the face of
the waters."

(Genesis 1: 2)

El verso 17, repetición del 6, procede igualmente del Génesis (1: 1-2).

En esta séptima parte de The Rock aparece un nuevo motivo de gran riqueza simbólica en las Sagradas Escrituras: la luz. En la Biblia se considera siempre que la luz procede de Dios. La luz simboliza la felicidad, la salvación, la nueva vida, el conocimiento de la verdad y en último término a Dios. La oposición entre la luz y las tinieblas ocupa también un lugar esencial, fundamentalmente en el libro de Isaías. De él deriva Eliot la antítesis que expresa en el verso:

They followed the light and the shadow, and the
light led them forward to light and the shadow
led them to darkness,

(The Rock, VII, 4)

Quienes tomaron el camino de las sombras se encontraron en la oscuridad y comenzaron a adorar a las serpientes y a los árboles:

Worshipping snakes or trees, worshipping devils
rather than nothing: crying for life beyond life,
for ecstasy not of the flesh.

(The Rock, VII, 5)

Con estas palabras el poeta describe a los idólatras, frente a quienes se encuentran los monoteístas:

And men who turned towards the light and were
known of the light
Invented the Higher Religions; and the Higher
Religions were good
And led men from light to light, to knowledge of
Good and Evil.

(The Rock, VII, 8-10)

En la frase knowledge of Good and Evil debe verse una referencia al Arbol del Paraíso: The tree of knowledge of good and evil (Genesis 2: 9). Pero los hombres que habian conocido la luz a su vez se vieron envueltos en las tinieblas:

But their light was ever surrounded and shot
with darkness

(The Rock, VII, 11)

Entonces tuvo lugar la Encarnación:

Then came, at a predetermined moment, a moment
in time and of time,
A moment not out of time, but in time, in what
we call history: transecting, bisecting the world
of time, a moment in time but not like a moment
of time.

A moment in time but time was made through that moment: for without the meaning there is no time,

and that moment of time gave the meaning.

(The Rock, VII, 18-20)

El fragmento citado, con los juegos de palabras, recuerda el comienzo del Evangelio según San Juan. La insistencia en la metáfora de la luz:

Then it seemed as if men must proceed from light
to light, in the light of the Word,

(...)

Yet always struggling, always reaffirming, always
resuming their march on the way that was lit by

the light;

(The Rock, VII, 21.24)

pueden compararse con las palabras de San Juan:

"There was a man sent from God, whose name was John. The same came for^a witness, to bear witness of the Light, that all men through him might believe. He was not that Light, but was sent to bear witness of that Light. That was the true Light, which lighteth every man that cometh into the world."

(John 1: 6-9)

La primera parte de The Rock VII trataba del período comprendido desde la creación del mundo hasta la Encarnación; la segunda parte se refería a la Encarnación y a la Pasión con todas las consecuencias derivadas de ellas. Ahora, la tercera parte se centra en la aparición del ateísmo. No nos

encontramos ante el hecho, tan repetido en la Biblia, del abandono del Dios único y la aceptación del politeísmo, sino ante un fenómeno nuevo:

Men have left GOD not for other gods, they say,
but for no god; and this has never happened before
That men both deny gods and worship gods, profes-
sing first Reason,
And then Money, and Power, and what they call
Life, or Race, or Dialectic.
(The Rock, VII, 27-9)

Ante esto la Iglesia sólo puede:

(...) stand with empty hands and palms turned
upwards.
(The Rock, VII, 31)

En el lenguaje bíblico los gestos de las manos tienen un significado preciso. El levantar las manos con las palmas vueltas hacia el cielo es una forma de orar a Dios pidiendo auxilio.

De nuevo la voz de los hombres sin trabajo interrumpe al Coro y repite una vez más la queja:

No man has hired us
(The Rock, VII, 39)

inspirada en la respuesta de los obreros enviados a la viña en la parábola:

"They say unto him, Because no man hath hired us"

(Matthew 20: 7)

La octava parte de The Rock está construida como una oración y hasta cierto punto podría considerarse como un salmo moderno:

O Father we welcome your words,
And we will take heart for the future,
Remembering the past.

(The Rock, VIII, 1-3)

en el que Eliot incorpora la doctrina del Nuevo Testamento según la cual los gentiles, y no sólo los judíos, participarán en la herencia divina:

The heathen are come into thine inheritance,
And thy temple have they defiled.

(The Rock, VIII, 4-5)

A continuación aparecen dos versos que, a primera vista, no guardan relación alguna entre sí:

Who is this that cometh from Edom?
He has trodden the wine-press alone.

(The Rock, VIII, 6-7)

Conviene tener presente que Edom (que en hebreo significa rojo) es el nombre bajo el cual se conoce en la Biblia el país habitado por los edomitas, enemigos de los israelitas.

El siguiente verso deriva de la frase de Isaías ya empleada por Eliot en la primera parte de The Rock (52) y estudiada anteriormente. Dios, imaginado por el profeta como guerrero que vuelve de la batalla cubierto de sangre, proclama que ha luchado solo, sin ayuda:

"I have trodden the winepress alone"

(Isaiah 63: 3)

Una vez conocido el contexto bíblico, se comprende la conexión entre ambos versos: el poeta imagina que el guerrero (Dios), manchado de rojo (sangre en la realidad, vino en la metáfora) tras haber luchado contra los enemigos, vuelve de Edom (que etimológicamente es Rojo).

El comienzo de la novena parte de The Rock:

Son of Man, behold with thine eyes, and hear with
thine ears

And set thine heart upon all that I show thee.

(The Rock, IX, 1-2)

es una cita casi literal de las palabras que escuchó Ezequiel antes de serle mostrada la visión del templo:

"Son of man, behold with thine eyes, and hear
with thine ears, and set thine heart upon all that
I shall shew thee"

(Ezekiel 40: 4)

La última parte de The Rock tiene como tema principal el de la luz pero, a pesar de que es muy abundante el material

bíblico sobre dicho tema, Eliot aquí se basa fundamentalmente en el poema devocional de Francis Thompson (1859-1907) titulado "The Kingdom of God" cuyo primer verso es "O World invisible, we view thee". En esta décima parte aparecen dos ligeras alusiones al capítulo tercero del Génesis: la descripción de la serpiente y la recomendación de no tener una excesiva curiosidad acerca del Bien y del Mal.

A lo largo de Four Quartets, Eliot parece haber hecho un uso limitado de las Sagradas Escrituras. El número de fuentes bíblicas empleadas se reduce a unos pocos ejemplos. En "East Coker" se encuentran los versos:

Houses live and die: there is a time for building
 And a time for living and for generation
 And a time for the wind to break the loosened pane
 And to shake the wainscot where the field-mouse trots
 And to shake the tattered arras woven with a silent motto.

("East Coker", 9-13)

que parecen haber sido inspirados por el fragmento contenido en el Eclesiastés 3: 1-8, citado anteriormente (53).

La enumeración de los hombres que entraron en la oscuridad en "East Coker":

They all go into the dark,
 The vacant interstellar spaces, the vacant into the vacant,
 The captains, merchants bankers, eminent men of letters.
 The generous patrons of art, the statesmen and the rulers,
 Distinguished civil servants, chairman of many committees,
 Industrial lords and petty contractors, all go into
 the dark,

("East Coker", 101-6)

recuerda la de quienes, en la visión de San Juan, tuvieron que refugiarse al abrirse el sexto sello del Libro del Apocalipsis:

"And the kings of earth, and the great men, and the rich men, and the chief captains, and the mighty men, and every bondman, and every free man, hid themselves in the dens and in the rocks,"

(Revelation 6: 15)

A este "Libro de los siete sellos" (Apocalipsis 5) se hace una referencia específica en "Dry Salvages":

(...) a book that has never been opened

("Dry Salvages", 128)

En Murder in the Cathedral existen algunos ecos bíblicos. Por ejemplo, en las palabras del Coro al comienzo de la obra:

Who has stretched out his hand to the fire and re-
membered the Saints at All Hallows,
Remembered the martyrs and saints who wait? and
who shall
Stretch out his hand to the fire, and deny his
master? who shall be warm
By the fire, and deny his master? (54)

constituyen una clara alusión al comportamiento de Pedro junto al fuego encendido en la casa del Sumo Sacerdote:

"And when they had kindled a fire in the midst of the hall, and were set down together, Peter sat down among them. But a certain maid beheld him as he sat by the fire, and earnestly looked upon him, and said, This man was also with him. And he denied him, saying, Woman, I know him not."

(Luke 22: 55-7)

Más adelante, las palabras pronunciadas por el Tercer Sacerdote:

Until the grinders cease
And the door shall be shut in the street,
And all the daughters of music shall be brought low,
(55)

están basadas en una frase del Eclesiastés:

"(...) and the grinders cease (...), and the doors shall be shut in the streets, (...), and all the daughters of musick shall be brought low;"

(Ecclesiastes 12: 3-4)

Quizás el paralelismo más interesante entre Murder in the Cathedral y las Sagradas Escrituras, además de los ecos verbales que se puedan indicar, sea el episodio de las tentaciones que sufre el Arzobispo y cuya fuente está en el relato evangélico de las tentaciones a las que se sometió Jesucristo (Mateo 4: 1-11 y Lucas 4: 1-13). El Arzobispo rechaza con fa-

cilidad a los tres primeros tentadores porque es consciente de la similitud entre su caso y el de Jesús. El Cuarto Tentador quiere aprovechar tal circunstancia y vencer a Thomas Becket a través del orgullo, haciéndole desear el martirio. La dificultad para el Arzobispo en este punto estriba precisamente en rechazar la imagen que ha venido haciéndose de sí mismo como nuevo Redentor al identificarse con Jesucristo (56).

El examen de las fuentes bíblicas en la poesía eliotiana permite establecer como conclusión que T.S. Eliot hizo un uso muy extenso y variado de las Sagradas Escrituras, en especial de los libros proféticos, los Salmos, los Evangelios y las epístolas de San Pablo.

Los límites del presente trabajo impiden un estudio exhaustivo de todas las fuentes bíblicas en el teatro eliotiano. Los ejemplos citados en Murder in the Cathedral son una simple muestra de cómo el influjo de la Biblia sobre la obra de Eliot no queda reducido a sus poemas, sino que se extiende también sobre su drama poético.

NOTAS AL CAPITULO IV

1. Tras haber sido indicado el lapsus por Lytton Strachey, Eliot lo reconoció y pidió disculpas en "Letter to the Editor: Kipling Redivivus", Athenaeum, 4646 (May 16, 1919) p. 344.
2. T.S.E., "Kipling Redivivus", Athenaeum, 4645 (May 9, 1919) p. 298.
3. T.S.E., "Religion and Literature", en V.A. DEMANT (ed.), Faith that Illuminates, London, The Centenary Press, 1935, pp. 29-54. Cita de Selected Essays, p. 390.
4. Ob. cit., p. 390.
5. T.S.E., "Letter to the Editor: A New translation of the Bible", Theology, LII, 351 (Sept., 1949) p. 337.
6. Ob. cit., p. 337.
7. Ob. cit., p. 337.
8. William T. LEVY and V.A. SHERLE, Affectionately, T.S. Eliot. The Story of a Friendship: 1947-1965, London, Dent, 1968, p. 127.
9. T.S.E., "Goethe and the Sage" (conferencia pronunciada en la Universidad de Hamburgo en mayo de 1955), en On Poetry, p. 225.
10. T.L.S., (March 24, 1961).
11. T.S.E., "Letter to the Editor: New English Bible", T.L.S., 3087 (April 28, 1961) p. 263.
12. T.S.E., "Letter to the Editor: New English Bible", T.L.S., 3039 (May 12, 1961) p. 293. Dos semanas más tarde apareció una tercera carta de T.S.E., bajo el mismo título, en T.L.S., 3091 (May 26, 1961) p. 325 y finalmente la cuarta en T.L.S., 3094 (June 16, 1961) p. 373.
13. T.S.E., "Letter to the Editor: New English Bible", Times (March 24, 1962) p. 9.
14. T.S.E., "T.S. Eliot on the Language of the New English Bible", Sunday Telegraph, 98 (Dec. 16, 1962) p. 7.
15. Por esta razón, al estudiar el influjo de la Biblia sobre la poesía eliotiana, emplearemos la "Versión Autorizada" de 1611. Todas las citas del presente trabajo están tomadas de The Bible. Authorized Version, London, O.U.P., 1954, excepto en un único caso, donde ha sido preciso emplear The Bible. Revised Version por haberse basado Eliot en dicha versión.
16. T.S.E., "Notes on the Way" (I), Time and Tide, XVI, 1 (Jan. 5, 1935) p. 6.
17. Aquí Eliot adopta el cuarteto de dos rimas de Gautier e incluso los títulos de los dos poemas coinciden.
18. Christine MEYER, "Some Unnotated Allusions in T.S. Eliot's 'The

- Hippopotamus", Modern Language Notes, LXVI, 4 (April, 1951) pp. 241-5.
19. Ob. cit.
 20. Marianne THORMAHLEN, The Waste Land. A Fragmentary Wholeness, Lund, CWK Gleerup, 1978, p. 38. Debemos reseñar también la posible fuente directa indicada por Hugh KENNER en The Invisible Poet: T.S. Eliot, London, Methuen, 1965, p. 135; se trata del título de un libro de oraciones: The Burial of the Dead.
 21. Florence JONES, en "T.S. Eliot Among the Prophets", American Literature, XXXVII, 3 (Nov., 1966) p. 291 observa: "If the passage in Eliot's poem appears on the face of it more ominous than reassuring, there is the same ambivalent tone in the prophetic sources".
 22. Vid infra p. 809.
 23. T.S.E. compuso la mayor parte de The Waste Land durante una cura de reposo en Lausanne, donde fue atendido por el Dr. Roger Vittoz.
 24. En el manuscrito mostrado a Pound en París, en enero de 1922 a la vuelta de Lausanne, no figura el verso completo, sino sólo la primera parte: "By the waters" (Cfr. en V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 25). El verso completo, con la referencia al lago Lemán, podía haber estado en la mente del autor cuando aún se encontraba en Lausanne o pudo ocurrírsele más tarde. En cualquier caso, él alude a la ciudad a la que llegó deprimido para someterse a un tratamiento.
 25. T.S.E., The Complete Poems, p. 79.
 26. T.S.E. señala en sus notas que tales versos "were stimulated by the account of one of the Antarctic expeditions (I forget which, but I think one of Shackleton's): it was related that the party of explorers, at the extremity of their strength, had the constant delusion that there was one more member than could actually be counted" (The Complete Poems, p. 79). La obra de Sir Ernest Shackleton se titula South (London, W. Heinemann, 1919) y el pasaje al que se refiere Eliot está en la p. 209. Aunque se trate de una fusión de ambas fuentes en la mente del artista, el lector probablemente sólo identificará la más conocida, es decir, la evangélica. Además, vid supra p. 51.
 27. Existe también una posible alusión al gallo de Hamlet. Vid infra p. 490.
 28. Robert E. JUNGMAN, en "A Note of The Waste Land, l. 426", T.S. Eliot Review, II (Fall, 1975) p. 9, opina que el verso 426 representa el intento por parte de Eliot de fundir diversas tradiciones, en este caso la bíblica y la clásica. Admite la referencia a Isaías y sugiere una alusión a Sófocles, Antígona, I, I, 83: "Set your own life in order". Vid supra p. 115.

29. T.S.E., The Complete Poems, p. 80.
30. Florence JONES, "T.S. Eliot Among the Prophets", p. 236.
31. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 9.
32. Ob. cit., p. 126.
33. Ob. cit., p. 109.
34. Ob. cit., p. 111. El resto del fragmento está compuesto bajo la influencia de la Bhagavad-Gita; vid supra p. 52.
35. Ob. cit., p. 113.
36. Ob. cit., p. 117.
37. R.D. BROWN, "Revelation in T.S. Eliot's 'Journey of the Magi'", Renascence, XXIV (Spring, 1972) pp. 136-40.
38. Vid infra pp. 327-3.
39. R.D. BROWN, "Revelation in T.S. Eliot's 'Journey of the Magi'", p. 137.
40. Cfr. sección sobre Sir Edwin Arnold.
41. Vid infra p. 329.
42. Vid supra p. 221-2.
43. Edward Young (1683-1765) también se pregunta en Night Thoughts: "Redeem we time?".
44. Vid supra pp. 199 y 220.
45. Cfr. T.S.E., "London Letter", Dial (June, 1921) p. 691. años más tarde, en un discurso pronunciado ante los Amigos de la Catedral de Chichester, Eliot constató: "The closing of any church is a disaster" (T.S.E., The Value and Use of Cathedrals in England Today, Chichester, Moore & Tillyer, 1951, p. 4.
46. Elliott M. BROWNE, The Making of T.S. Eliot's Plays, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, p. 17.
47. Ob. cit., p. 26.
48. Ob. cit., p. 27.
49. Vid infra pp. 330.
50. En este caso, el poeta ha empleado la "Versión Revisada" de la Biblia (cuya primera edición data de 1831), pues en la "Versión Autorizada" figura el término conversation (como en la Vulgata) en lugar de citizenship (como en la versión de los LXX). Cfr., The Bible. Revised Version, Oxford, O.U.P., 1950.
51. Cfr. Filipenses 3:2.
52. Vid supra p. 234.
53. Vid supra p. 192.
54. T.S.E., The Complete Poems, p. 239.
55. Ob. cit., p. 243.
56. Por otra parte, el paralelismo entre Becket y Job, ambos confrontados a cuatro visitantes y triunfadores ante la tentación, ha sido observado por Robert N. SHORTER en su artículo "Becket as Job: T.S. Eliot's Murder in the Cathedral", South Atlantic Quarterly, LXVII (1968) pp. 627-35.

AUTORES CRISTIANOS

T.S. Eliot recibió una educación cristiana desde su niñez. El abuelo del poeta, el Reverendo William Greenleaf Eliot, era ministro de la Iglesia Unitaria y, bajo su poderosa influencia, la familia fue instruida en la misma fe. Así, desde sus primeros años T.S. Eliot conoció la Biblia, himnos religiosos y toda una literatura devocional que, si bien no parece haber despertado su entusiasmo, contribuyó en gran medida a su formación.

En Harvard, el joven Eliot se interesó por la mística, según muestran las fichas en las cuales el estudiante tomaba notas de sus lecturas (1), quizás impulsado por la curiosidad más que por el fervor religioso. Ya en esta época conoció a los místicos españoles, si no directamente, sí al menos por medio de la obra de P. Rousselot, Les Mystiques espagnols (2). Acerca de otros autores cristianos, como San Agustín o Santo Tomás, el alumno se informó a través de sus estudios de filosofía.

Salvo en "The Hippopotamus" (1917), donde se ataca con dureza la posición privilegiada de la Iglesia, y en "Mr. Eliot's Sunday Morning Service" (1918), la poesía eliotiana del primer período no revela un interés profundo por temas re-

ligiosos. Ahora bien, las fuentes tomadas de la literatura cristiana ya están presentes. Sin que se pueda hablar de antirreligiosidad, debe observarse que la mayoría de las alusiones a tales obras tienen un carácter satírico. En cuanto a las experiencias personales del poeta, no se conocen datos biográficos que induzcan a pensar en posturas extremas en lo referente a la religión y lo más probable parece ser que, sin llegar a una indiferencia total, este aspecto quedará relegado entre sus preocupaciones durante algunos años.

La admisión en la Iglesia de Inglaterra, donde fue bautizado y confirmado, representó un cambio decisivo en la vida del poeta. En 1927 el autor comunicó el reciente hecho a Irving Babbitt con cierta aprensión sobre la sorpresa que causaría a su antiguo profesor el conocer la noticia. Siguiendo el consejo de Babbitt, Eliot hizo pública su decisión en el prefacio de For Lancelot Andrewes (1928) (3).

El cambio de actitud con respecto a la religión pronto se reflejó en los escritos eliotianos, tanto en los ensayos como en la poesía. Un nuevo espíritu inspira "Ash-Wednesday", las composiciones recogidas bajo el título de Ariel Poems, los coros de The Rock, Four Quartets y los cinco dramas del autor.

A las obras cristianas conocidas desde la niñez o durante la adolescencia se sumaron muchas más. La lectura de unas y la revisión de otras fueron realizadas con un ánimo diferente del mantenido hasta entonces. Consecuentemente, en la poesía eliotiana hay un contraste total entre el uso de tales fuentes anterior y posterior al ingreso del poeta en la Iglesia de Inglaterra. Como ocurre en el caso de la Biblia, las alusiones irónicas o satíricas de la primera época son sustituidas por un tratamiento respetuoso de los mismos temas. A modo de ejemplo puede citarse el empleo de los himnos en "The Hip-

popotamus" frente al de las oraciones tradicionales cristianas en "Ash-Wednesday".

Christine Meyer ha demostrado cómo, entre las obras de las que Eliot tomó material para "The Hippopotamus", se hallan varios himnos religiosos (4). De ellos, unos se encuentran en Hymns for Church and Home, libro utilizado por los unitarios y que el poeta debió de conocer a través de su familia, mientras que otros están en los libros de himnos habitualmente empleados por los metodistas. Pues bien, reflexionando sobre los paralelismos indicados por Meyer, llegamos a la conclusión de que Eliot alteró el significado de todos los versos extraídos de los himnos con el fin de conseguir efectos humorísticos en el nuevo contexto. Por el contrario, en "Ash-Wednesday" se emplea la liturgia cristiana con seriedad, con respeto, e incluso con devoción (5).

Del mismo modo que los himnos quedaron grabados en la memoria del autor y surgieron en su poesía años después de haberlos entonado por última vez, las prácticas religiosas propias de los anglicanos fueron imprimiendo huellas identificables en su obra. Por ejemplo, en la crítica, los elogios a la Misa y las reflexiones acerca de la relación esencial entre el drama y la liturgia expresados en "A Dialogue on Dramatic Poetry" (1928) (6) se explican por el entusiasmo del nuevo miembro de la Iglesia de Inglaterra. Por otra parte, el uso de la liturgia en el teatro eliotiano constituye un campo de investigación que ya ha sido objeto de una tesis doctoral (7).

El empleo de los autores cristianos en la poesía de Eliot a veces aparece ligado al de fuentes religiosas orientales. Es el mismo fenómeno que se ha comentado al estudiar el influjo de la Biblia. Así, San Agustín y Buda figuran conscientemente unidos en The Waste Land. También ciertos materiales tomados de San Juan de la Cruz podrían relacionarse con doctrinas budistas. Esto sucede porque en la fusión de

elementos de diversas procedencias no es raro que se integren algunos básicamente similares.

En la poesía de Eliot es frecuente el uso de fuentes cuyo origen último está en la Biblia, pero ^{que} él ha tomado de una obra mística o de un sermón. En algún caso resulta difícil decidir de dónde viene la influencia pues, o bien dos autores igualmente conocidos por el poeta coinciden en expresar la misma idea de forma parecida, o bien se trata de un lugar común en la tradición cristiana.

A partir de su ingreso en la Iglesia de Inglaterra, Eliot se sintió atraído, además de por la Biblia, por dos tipos de obras espirituales: los tratados místicos y los sermones. De los autores místicos españoles había leído a San Juan de la Cruz y a Santa Teresa, pero parece ser que sólo el primero, cuya obra volvió a estudiar, tuvo una influencia sobre su poesía. En cuanto a los místicos ingleses, en Four Quartets empleó Revelations of Divine Love de Juliana de Norwich y el tratado anónimo de The Cloud of Unknowing, pero no se atrevió a introducir alusiones a Walter Hilton y a Richard Rolle en parte porque temía que resultase excesivo para el poema y en parte porque no los conocía muy bien (8). Por lo que se refiere a los predicadores, aunque Eliot admiraba a varios e incluso escribió ensayos sobre ellos, sus preferencias se dirigieron hacia Lancelot Andrewes, cuyos sermones afectaron en gran medida la poesía eliotiana. John Bramhall, también ^{de} apreciado y tratado por Eliot en su crítica, no debió influir sobre sus poemas.

Bajo el epígrafe de Autores cristianos se han agrupado aquellos escritores que, perteneciendo a diferentes épocas, despertaron el interés del poeta por su contenido espiritual

y ejercieron influencia sobre la poesía eliotiana. El simple hecho de haber practicado la religión cristiana no ha sido juzgado como motivo suficiente para integrar a un escritor en este conjunto, pues en ese caso habría que incluir aquí a la mayoría de los tratados en el presente trabajo.

Por orden cronológico, se comentará en primer lugar el influjo de San Agustín, el principal representante de la espiritualidad occidental según las notas de The Waste Land. A continuación, serán analizadas las huellas impresas en Four Quartets por dos tratados místicos: Revelations of Divine Love de Juliana^{de} Norwich y The Cloud of Unknowing. Posteriormente se tratará de determinar la deuda de Eliot hacia San Juan de la Cruz, cuya obra representa la única fuente literaria española de la poesía eliotiana. Por último, será considerado Lancelot Andrewes, junto al cual pudiera haberse situado a John Donne; pero, teniendo en cuenta que la faceta de Donne como predicador es la menos relevante para la poesía de Eliot y que el interés por él era literario más que espiritual, ha parecido preferible incluirlo en otro capítulo, entre los poetas del siglo XVII.

SAN AGUSTIN (334-430)

Veni Karthaginem

To Carthage then I came

La huella de San Agustín sobre la poesía de Eliot se aprecia por primera vez en The Waste Land (9). En dos ocasiones a lo largo de las notas, el propio poeta se ha referido a las Confesiones como fuente de sus versos. En primer lugar:

To Carthage then I came

(The Waste Land, 307)

es la traducción de las palabras al comienzo del tercer libro de las Confesiones:

"Veni Karthaginem"

Eliot, en sus notas, ha citado la versión inglesa de la frase completa:

"To Carthage then I came, where a cauldron of unholy loves sang all about mine ears" (10).

En segundo lugar, los versos:

O Lord Thou pluckest me out

O Lord Thou pluckest

(The Waste Land, 309-10)

proceden de la exclamación de San Agustín:

"(...) sed tu evelles, domine, evelles tu, (...)"

que en inglés han sido traducidos por Edward B. Pusey como:

"(...) but Thou pluckest me out, O Lord, Thou
pluckest me out; (...)" (11).

El poeta, la indicar la fuente del verso 309 en sus notas,
añade el siguiente comentario:

"The collocation of these two representatives
of eastern and western ascetism, as the culmina-
tion of this part of the poem, is not an accident."
(12).

Los dos representantes del ascetismo oriental y occidental
unidos al término de "The Fire Sermon" son Buda y San Agus-
tín respectivamente. En efecto, el último fragmento de "The
Fire Sermon", sección cuyo título deriva del famoso sermón
de Buda, se entrelazan las palabras de las dos grandes figu-
ras de la espiritualidad de Oriente y de Occidente:

To Carthage then I came

Burning burning burning burning

O Lord Thou pluckest me out

O Lord Thou pluckest

burning

(The Waste Land, 307-11)

El primer verso del fragmento es una evocación de la estancia de San Agustín en Cartago y del ambiente de pecado que allí lo envolvió. Los amores deshonestos que menciona el santo equivalen a los de quienes habitan The Waste Land, principalmente los descritos en "A Game of Chess" y "The Fire Sermon". Pero además, la referencia a Cartago evoca al buen conocedor de las Confesiones una segunda visita (relatada en el cuarto capítulo del cuarto libro de su obra) de San Agustín a dicha ciudad en busca de consuelo tras la muerte de su gran amigo. En la segunda cita del autor cristiano, el pecador, cuyos sentidos aún no están purificados por completo, clama agradecido a Dios que le ha librado de las tentaciones.

Entre la llegada a Cartago (verso 307), símbolo de la entrada en el mundo del pecado, y la liberación gracias a la intervención divina (versos 309-10), el pecador se ha quemado con sus propios malos deseos (verso 308). El fuego, símbolo de la purificación espiritual necesaria para la unión con Dios según los místicos cristianos, es en cambio para Buda símbolo de las pasiones que consumen a los hombres. La nota de Eliot al verso 308 mueve a interpretar el símbolo según la acepción budista; pero, como el verso 311 no ha sido

explicado por el autor, existe cierta ambigüedad con respecto a su significado. En cualquier caso, la repetición de la palabra burning en el último verso de la sección indica que el hombre, tras haber abandonado el mundo del vicio, aún no ha perdido su condición de pecador puesto que sigue quemándose, bien con el fuego de las pasiones (si se toma aquí en el sentido de Buda) o bien con el fuego purificador que actúa hasta dejar totalmente limpia el alma (si, tras la frase de San Agustín, se prefiere el sentido cristiano). Los dos representantes de la espiritualidad oriental y occidental unidos al final de "The Fire Sermon" predicán una misma liberación del hombre encadenado por los vicios. Aunque la diferencia de matices entre ambos sea importante (pues Buda no presenta a Dios como auténtico artífice de la salvación, sino al hombre luchando solo), el mensaje es esencialmente el mismo y la fusión de las dos fuentes intensifica su carácter universal.

Hasta Four Quartets no vuelve a percibirse con claridad el influjo de San Agustín en la poesía eliotiana. Las reflexiones acerca de la naturaleza del tiempo en la primera parte de "Burnt Norton" tienen su fuente más segura en el concepto agustiniano expresado en el libro undécimo de las Confesiones (13). En "Burnt Norton" también ha sido tomada de San Agustín la noción de memoria como receptáculo o cámara donde se almacenan las imágenes de las cosas que, al pasar por los sentidos, dejan impresas sus huellas en las mentes humanas (14):

Footfalls echo in the memory
(...)

My words echo
Thus, in your mind.
("Burnt Norton", 11, 14-5)

El interés de Eliot por las discusiones agustinianas sobre el tiempo y la memoria pudiera haberse visto estimulado por la formación filosófica del poeta y en especial por la atenta lectura de F.H. Bradley y de Bergson, autores cuya influencia en Four Quartets se encuentra estrechamente ligada a la ejercida por San Agustín.

Tras los ecos verbales de las Confesiones que tienden a evocar la figura de San Agustín como principal representante de la espiritualidad occidental, el influjo agustiniano en "Burnt Norton" se percibe como motor de las especulaciones filosóficas acerca de conceptos clave en los últimos poemas de T.S. Eliot.

273

JULIANA DE NORWICH (c. 1342- ?)

al shal be wel &
al manner of thyng shal be wele

All shall be well, and
All manner of thing shall be well

Acerca de Juliana de Norwich han quedado pocas noticias. Nacida hacia 1342, se sabe con certeza que vivió hasta una edad avanzada como reclusa en Norwich, pero no ha podido confirmarse el hecho de que fuera religiosa benedictina. El día 8 de mayo de 1373, estando muy enferma, recibió unas revelaciones presentadas de forma continua a lo largo de cinco horas aproximadamente. Fruto de su visión fue un relato, de gran claridad y belleza, que ella misma dividió en dieciseis "shewings". El texto, conservado en varios manuscritos, se publicó por vez primera en 1670 bajo el título de Revelations of Divine Love y se ha convertido en uno de los clásicos de la literatura mística.

Entre los místicos cristianos estudiados por T.S. Eliot en Harvard se hallaba Juliana de Norwich, cuya obra, aunque conocida en época tan temprana, no parece haber dejado huella alguna sobre las composiciones del poeta hasta Four Quatrains.

En la decimotercera revelación, cuando Juliana imaginaba la posible existencia de un mundo sin pecado y concluía que en ese caso "todo estaría bien", recibió la siguiente respuesta por parte de Jesucristo:

"Synne is behovabil, but al shal be wel & al shal be wel & al manner of thyng shal be wele."
(15).

Eliot tomó estas palabras para los versos:

Sin is Behovely, but
All shall be well, and
All manner of thing shall be well
("Little Gidding", 166-8)

Al igual que la vidente repite la misma idea:

"One time our good Lord said: "All thing shall be well"; and another time he said: "Thou shalt see thyself that all manner of thing shall be well"; and in these two [sayings] the soul took sundry understandings." (16),

el poeta, un poco más adelante, insiste:

And all shall be well and
All manner of thing shall be well
By the purification of the motive
In the ground of our beseeching.
("Little Gidding", 196-9)

de estos cuatro versos, al ser los dos primeros una repetición parcial de los anteriormente citados, tienen la misma fuente que aquéllos. Los dos últimos también proceden de Revelations of Divine Love. Jesús explica cómo El pone los buenos deseos en los corazones de quienes oran y se llama a sí mismo "Ground of thy beseeching" en dos ocasiones:

"And all this brought our Lord suddenly to my mind, and shewed these words, and said: "I am Ground of thy beseeching: first it is my will that thou have it; and after, I make thee to will it; and since, I make thee to beseech it and thou beseechest it, how should it then be that thou shouldst not have thy beseeching?" (17).

"For Charity pray we all to God with God's working, thanking, trusting, enjoying. For thus will our good Lord be prayed [to] , as by the understanding that I took in all his own meaning and in the sweet words where he saith full merrily: "I am the Ground of thy beseeching"" (18).

A poca distancia de las anteriores, en la cuarta parte de "Little Gidding", se encuentra una alusión más. El verso:

Who then devised the torment? Love.
("Little Gidding", 207)

probablemente ha sido inspirado por las palabras de Jesús en la decimocuarta revelación:

"Wouldst thou witten thy Lord's meaning in this thing? wit it well: Love was his meaning. Who shewed it thee? Love. What shewed he thee? Love. Wherefore shewed it he? For Love." (19).

Por último, hacia el final de "Little Gidding", se repiten de nuevo las palabras centrales que el poeta tomó de Revelations of Divine Love:

And all shall be well and
All manner of thing shall be well
("Little Gidding", 255-6)

La correspondencia entre T.S. Eliot y John Hayward contiene algunos detalles interesantes sobre el uso de Revelations of Divine Love hecho en Four Quartets. La cita de Juliana de Norwich en el tercer movimiento de "Little Gidding" junto con otra de The Cloud of Unknowing, un tratado místico anónimo, debieron de sorprender a Hayward, quien recibió la siguiente explicación:

"I forgot in my previous letter to give an explanation which bears on your query of behovely. This line and the two which follow and which occur twice later constitute a quotation from Juliana of Norwich. The beautiful line the presence of which puzzles you toward the end of page 11 comes out of The Cloud of Unknowing. My purpose was this: there is so much 17th century in the poem that I was afraid of a certain romantic Bonnie Dundee pe-

riod effect and I wanted to check this and at the same time give greater historical depth to the poem by allusions to the other great period, i.e. the 14th century. Juliana and The Cloud of Unknowing represent pretty well the two mystical extremes or, one might say, the male and female of this literature." (20).

Así el poeta no sólo revelaba las fuentes, sino que además exponía cuáles habían sido sus intenciones al usarlas. En cuanto a la forma de presentar las citas, el autor tenía dudas y por ello consultó a su amigo; éste debió de sugerir que las escribiera con mayúsculas, pero a Eliot no le agradó la idea:

"I'm afraid I don't like capitalising the quotes. Too much like headlines: slightly comic. I thought better of restoring the spelling; but I read the texts in modern versions, and the London Library seems to possess no texts with the XIII (21) century spelling: neither of these authors appears to have been done by the E.E. Text Soc. . I now incline to put between guillemets

"Sin is behovely," etc.

on its first appearance, but not the two repetitions. This means putting "With the drawing of this love..." in quotes also. Or not?" (22).

Por fin, tras el intercambio de opiniones, las frases de Juliana de Norwich quedaron incorporadas en el poema sin ninguno de los recursos propuestos (23) que, en realidad,

eran innecesarios, pues aquéllas se percibían claramente como citas.

Mediante referencias directas a la obra Revelations of Divine Love se introduce en Four Quartets un elemento más de la tradición cristiana. Al evocar el relato de Juliana de Norwich junto a The Cloud of Unknowing, habiendo aludido ya a la espiritualidad del siglo XVII (representada por la comunidad de Nicholas Ferrar, cuyo lugar de asentamiento da nombre al poema), Eliot da una visión del pasado religioso inglés no limitada a un momento histórico concreto, sino más amplia, rica y profunda.

284

THE CLOUD OF UNKNOWING (c. 1400)

What weary wretched heart and sleeping in sloth is that,
the which is not wakened with the drawing of this love and
the voice of this calling?

With the drawing of this Love and the voice of this Calling

El último movimiento de "Little Gidding" se compone de
dos partes separadas por un verso:

With the drawing of this Love and the voice of this Calling
("Little Gidding", 238)

cuya presencia en el poema sorprende al lector de hoy como
en su día dejó perplejo a John Hayward, quien recibió la si-
guiente explicación por parte del poeta:

"The beautiful line the presence of which puz-
zles you toward the end of page 11 comes out of
The Cloud of Unknowing." (24).

" En efecto, el verso es la cita de una frase contenida en el
segundo capítulo del tratado místico anónimo The Cloud of
Unknowing:

"Look up now, thou weak wretch, and see what thou art. What art thou, and what hast thou deserved, thus to be called of Our Lord? What weary wretched heart and sleeping in sloth is that, the which is not wakened with the drawing of this love and the voice of this calling?" (25).

El propio Eliot explicó por qué había incluido dicha cita junto a otras tomadas de Juliana de Norwich: mediante el uso de fuentes de otro siglo quedaría compensado un empleo del XVII que el autor temía resultase excesivo y, al mismo tiempo, a través de las alusiones al siglo XIV, el poema ganaría en profundidad histórica (26).

Sobre la oportunidad de la cita ha comentado Helen Gardner:

"The line dividing its two paragraphs, which comes from the second chapter of The Cloud of Unknowing, makes explicit the meaning of "the moment in the rose-garden", the bell heard beneath the waves, and the "communication of the dead". History is the field of the operation of the Spirit; it is a "pattern of timeless moments"; the historic moment, the moment of choice is always here." (27).

Es posible que la deuda de Eliot hacia The Cloud of Unknowing no se limite a las palabras reproducidas en el verso 238. Quizás en los últimos versos de "Little Gidding":

286

And all shall be well and
All manner of thing shall be well
When the tongues of flame are in-folded
Into the crowned knot of fire
And the fire and the rose are one.

("Little Gidding", 255-9)

el poeta haya fundido elementos de los dos tratados místicos del siglo XIV empleados en Four Quartets. Tras la frase extraída de Revelations of Divine Love aparece una imagen:

Into the crowned knot of fire

cuya procedencia pudiera hallarse en el capítulo 47 de The Cloud of Unknowing:

"And one reason why I bid thee hide from God
the desire of thy heart is this: because (...).
And another reason is this: because I would by
such a hid showing bring thee out of the boisterousness of bodily feeling into the purity
and depth of ghostly feeling; and so furthermore
at the last help thee to knit the ghostly knot of
burning love betwixt thee and thy God, in ghostly
one head and accordance of will." (28).

"

Así pues, en "Little Gidding" Eliot aludió conscientemente a The Cloud of Unknowing junto a la obra de Juliana de Norwich con el fin de evocar la riqueza de la mística inglesa del siglo XIV y proporcionar de este modo mayor profundidad histórica al poema.

SAN JUAN DE LA CRUZ (1542-1591)

Para venir a poseerlo todo
no quieras poseer algo en nada.

In order to possess what you do not possess
You must go by the way of dispossession.

En repetidas ocasiones la crítica se ha ocupado del influjo de San Juan de la Cruz sobre Eliot, pero a menudo las conclusiones han sido erróneas debido a una visión o superficial o enteramente falsa del primero. De todas las figuras tratadas por los estudiosos de Eliot, quizás la de San Juan haya sido la menos conocida y peor comprendida. El tema es complicado en sí mismo y el crítico literario generalmente no posee la formación teológica necesaria para captar ciertos conceptos, por lo cual se producen deformaciones o graves simplificaciones. Así pues, para alcanzar unas conclusiones válidas sobre la cuestión, es imprescindible aproximarse sin prejuicios y con unas nociones exactas sobre la mística cristiana y, más concretamente, acerca de San Juan de la Cruz.

A veces, a ^{la} falta de conocimientos sobre San Juan por parte de los críticos se ha unido un error de planteamiento que consiste en un vano deseo de hacer coincidir todo el pensamiento de Eliot con la doctrina de San Juan. Cuando se lleva al extremo la comparación entre ambos poetas siempre se concluye

diciendo que Eliot no fue místico, lo cual era evidente desde un primer momento. En realidad, Eliot nunca intentó presentarse como un San Juan moderno, y por tanto no hay razón para empeñarse en identificarlo con él.

No hay motivos para pensar que Eliot hizo de San Juan un uso distinto del que solía hacer de los autores con quienes contrajo una deuda literaria. Al igual que en los demás casos, Eliot se interesó subjetivamente por ciertos elementos, los tomó y quedaron integrados en su obra poética. San Juan nunca se convirtió para Eliot en el único inspirador. La obra del místico sólo es una fuente más, que se yuxtapone a otras o se funde con ellas. Sin olvidar la dimensión mística de San Juan (esencial para la comprensión de su poesía), ésta debe quedar al fondo, y el autor ha de ser tratado como cualquier otro poeta cuya obra haya sido fuente de inspiración para Eliot. Así pues, el planteamiento de este capítulo es exactamente igual que el de los demás.

Aunque Eliot nunca dedicara un ensayo completo a San Juan de la Cruz, el místico estuvo presente en la crítica eliotiana por medio de breves alusiones desperdigadas a lo largo de un decenio aproximadamente, desde 1926 hasta 1935. La primera referencia se encuentra en el artículo "Lancelot Andrewes", donde Eliot observa que la Iglesia de Inglaterra no tiene un monumento literario como el de Dante, ni un monumento intelectual como el de Santo Tomás, ni un monumento devoto como el de San Juan de la Cruz, pero estima que el verso religioso inglés del siglo XVII es superior al de cualquier otro país en la misma época (29). Más adelante, el crítico estableció una rápida comparación del mismo tipo entre San

Juan de la Cruz y Henry Vaughan, de la cual, por otra parte, se desprende que él entonces consideraba a San Juan como un gran místico, pero no como un gran poeta (30).

En una charla radiofónica transmitida por la B.B.C. en 1930, Eliot comentó el misticismo español haciendo especial referencia a San Juan:

"During the sixteenth century, Spain experienced an extraordinary outburst of mysticism: in other words, she produced at least three great mystics and saints, and probably several hundred pathological ecstasies. The greatest were St. Theresa, and St. John of the Cross, both Carmelites. I think that St. John was the greater, or rather that his writings are very much more important than St. Theresa's; but probably Theresa had the greater influence." (31).

Tras haber puesto de relieve la grandeza de San Juan comparado con los demás, manifestaba ciertas reticencias sobre el contenido erótico de las obras místicas españolas, siguiendo así la corriente de opinión establecida en Inglaterra acerca de tal materia:

"But in the Spanish mystics there is a strong vein of what would now be called eroticism. I am not in the least disposed to belittle them; but their mode of expression does render them liable to the indignities of Freudian analysis. At any rate, this Spanish mysticism is definitely sen-

"

suous or erotic in its mode of expression; and this sensuousness pervades the poetry affected by it, as it pervades baroque art." (32).

En otra charla, emitida el mes siguiente por la B.B.C., el crítico aludía a las imágenes de luz y oscuridad empleadas por San Juan de la Cruz, quien esta vez quedó calificado como el mayor psicólogo de todos los místicos europeos (33).

Dos años más tarde, Eliot volvió a referirse a San Juan de la Cruz, comparándolo con George Herbert, pues en ambos casos las dotes poéticas de los dos autores se mantuvieron latentes hasta que la vocación religiosa las despertó (34).

La aparición de una edición resumida en inglés de las obras de San Juan, publicada bajo el título de The Mystical Doctrine of Saint John of the Cross, motivó una elogiosa reseña por parte de Eliot, quien recomendaba la obra con las siguientes palabras:

"For anyone who wishes to make a study of the work of St. John (a Spanish writer little known in this country) this is an admirable introduction; and for ordinary educated people, will give all that they need to know. While very few persons ever reach a stage so advanced that they can adopt St. John of the Cross as their guide, and must be content to use more elementary manuals of meditation, there is great advantage in acquiring some notion of what are the higher stages of contemplative life." (35).

Finalmente, en un comentario publicado en 1935, Eliot citó con aprobación unos fragmentos de la Subida al Monte Carmelo sobre la búsqueda de Dios y la renuncia a sí mismo (36).

El interés por San Juan que Eliot manifestó en su crítica coincide cronológicamente de manera aproximada con el influjo del místico sobre su poesía.

Como advertencia previa debe indicarse que Eliot, por carecer de conocimientos lingüísticos suficientes para leer las versiones originales en castellano, accedió a las obras de San Juan a través de traducciones al inglés. En su biblioteca se ha encontrado una traducción publicada por Allison Peers en 1934 (37), que debió ^{de} ser la empleada en Four Quatrains, el primero de los cuales apareció en 1935. La edición abreviada que reseñó Eliot, The Mystical Doctrine of Saint John of the Cross, data también de 1934. Como el influjo de San Juan sobre la poesía eliotiana es anterior a dicha fecha, el autor tuvo que usar en un primer momento una o varias traducciones (diferentes de las citadas) que se desconocen hasta el momento, pues no han quedado indicios que permitan asegurar cuál o cuales han sido.

Es principio generalmente admitido que la deuda de Eliot hacia San Juan se inició a partir de "Ash-Wednesday" (1930), pero es conveniente reseñar que una peculiar interpretación de "The Hollow Men" adelantaría dicha deuda hasta 1925.

A los "hombres huecos" (hollow men) que aparecen al comienzo de "The Hollow Men" se les llama "hombres vacíos" (empty men) al final de la cuarta sección. La crítica ha venido to-

mando ambos calificativos como sinónimos, pero dos autores han intentado explicar la ambigua quinta sección del poema tomando el adjetivo "vacío" (empty) en el sentido espiritual con que San Juan de la Cruz lo emplea (38). Así pues, según F.W. Strothmann y L.V. Ryan, la tierra árida donde sólo crece el cactus ya no sería como la tierra baldía de The Waste Land, sino como el "desierto" espiritual del místico. Los "hombres huecos" se habrían convertido en "hombres vacíos", y por tanto, al volverse como "niños" (en la acepción evangélica del término), se disponen a entonar las canciones infantiles con que finaliza el poema. Esta singular lectura de "The Hollow Men" ha sido atacada (39) y quienes la sostenían han respondido a su vez defendiendo su punto de vista (40). Ahora bien, aquí no se trata de argumentar a favor o en contra de las diversas maneras en que puede interpretarse cada composición de Eliot, pues son muchas las cuestiones sobre las cuales persiste una fuerte controversia y dilucidarlas nos apartaría del fin propuesto. Sólo se ha deseado constatar (sin pretender asegurar nada, ya que no hay bases sólidas para hacerlo) la posibilidad de que el influjo de San Juan sobre la poesía eliotiana se hubiera iniciado en 1925. En cualquier caso, parece improbable que el poeta se hubiese estado basando conscientemente sobre las doctrinas de San Juan de la Cruz en "The Hollow Men".

Los fragmentos de Sweeney Agonistes están precedidos por un epígrafe que se compone de dos citas; la segunda está tomada de San Juan de la Cruz y fue la primera mención explícita del místico que hizo Eliot en su obra poético-dramática. Se trata de una frase contenida en el capítulo IV del libro I de la Subida al Monte Carmelo, que el poeta reproduce así:

Hence the soul cannot be possessed of the divine union, until it has divested itself of the love of created beings.

St. John of the Cross.

Cuando, en 1936, Bonamy Dobrée manifestó a Eliot su horror ante una idea semejante, recibió la siguiente respuesta:

"The doctrine that in order to arrive at the love of God one must divest oneself of the love of created beings was thus expressed by St. John of the Cross; you know: i.e. a man who was writing primarily not for you and for me, but for people seriously engaged in pursuing the Way of Contemplation. It is only to be read in relation to that Way: i.e. merely to kill one's human affections will get one nowhere, it would be only to become rather more a completely living corpse than most people are. But the doctrine is fundamentally true, I believe. Or to put your belief in your own way, that only through the love of created beings can we approach the love of God, that I believe to be UNTRUE. Whether we mean by that domestic and friendly affections, or a more comprehensive love of the "neighbour", of humanity in general. I don't think that ordinary human affections are capable of leading us to the love of God, but rather that the love ^{of} God is capable of informing, intensifying and elevating our human affections, which otherwise have little to distinguish them from the "natural"

affections of animals. Try looking at it from that end of the glass!" (41).

La primera idea expresada en la respuesta, el que San Juan no escribía para un público general sino para unos pocos decididos a emprender el camino de la contemplación, ya había sido expuesta por Eliot en un contexto diferente:

"The great mystics, like St. John of the Cross, are primarily for readers with a special determination of purpose;" (42).

El poeta, con su explicación a Bonamy Dobrée, demostró que había interpretado correctamente las palabras de San Juan, pero no aclaró por qué las había empleado como epígrafe de Sweeney Agonistes. Como respuesta a esta segunda cuestión, podría aventurarse la siguiente hipótesis: la relación existente entre el epígrafe y el diálogo que sigue es la de contraste entre dos nociones opuestas del amor. La primera queda condensada en la breve frase de San Juan, incomprendida por muchos lectores, mientras que la segunda, la que "no se distingue del afecto entre los animales", queda expuesta a lo largo de Sweeney Agonistes.

Hasta aquí, ni la hipotética lectura de "The Hollow Men" en términos de vacío espiritual, ni el epígrafe de Sweeney Agonistes pueden juzgarse como muestras de auténtica influencia de San Juan de la Cruz. Es a partir de "Ash-Wednesday" donde Eliot incorpora por primera vez deliberadamente la doctrina del místico a su poesía misma.

En "Ash-Wednesday" el influjo de San Juan se funde con el de la Biblia; la liturgia cristiana y Dante. Aunque no siem-

pre es fácil determinar los límites de cada influencia con respecto a las demás, pueden aislarse los temas fundamentales tomados de San Juan de la Cruz.

En primer lugar aparece el tema de la renuncia:

I renounce the blessèd face
And renounce the voice
("Ash-Wednesday", 21-2) .

Según San Juan, el alma que se encamina a la unión con Dios debe renunciar a todas las cosas exteriores y a los gustos de la voluntad propia mediante la mortificación de los apetitos; debe renunciar incluso a los gustos espirituales.

En segundo lugar, figura el tema de la sequedad:

The air which is now thoroughly small and dry
Smaller and dryer than the will
("Ash-Wednesday", 36-7)

En la Subida al Monte Carmelo, tras explicar cómo debe instruirse el entendimiento, se trata de la purificación de las otras dos potencias del alma: la memoria y la voluntad. Mientras que la memoria debe quedar vacía de las aprensiones naturales e imaginarias, la voluntad debe ser purgada en sus aficiones. En este sentido debe interpretarse la pequeñez y sequedad de la voluntad en "Ash-Wednesday".

La imagen del pájaro suspendido en el aire completamente seco:

Because these wings are no longer wings to fly

But merely vane to beat the air
The air which is now thoroughly small and dry.
("Ash-Wednesday", 34-6)

probablemente también deriva de San Juan quien, al explicar los tormentos que sufre el alma en la noche oscura del espíritu, emplea la siguiente comparación:

"(...) padece el alma el vacío y suspensión de estos arrimos naturales y aprensiones, que es un padecer muy congojoso --de manera que si a uno le suspendiesen en el aire, que no respirase-- (...) (43).

Aparte de la imagen concreta, hay una atmósfera general de aridez a lo largo de "Ash-Wednesday" comparable a la sequedad que continuamente menciona San Juan.

El siguiente tema es el de la paciencia:

Teach us to care and not to care
("Ash-Wednesday", 38)

Lo que en apariencia es una contradicción resulta posible. Hay que ocuparse y luchar (evitando así todo estado de apatía) al mismo tiempo ^{no} hay que preocuparse o impacientarse (evitando todo estado de ansiedad). Esta idea va unida a la que se expresa en el siguiente verso:

Teach us to sit still
("Ash-Wednesday", 39)

El estado al que se hace referencia aquí es el de quietud o paz interior, espera confiada y activa (actitud diferente de la del quietista). Los dos versos (38 y 39) son una súplica en la que el alma pide humildemente que se le enseñe a ocuparse de las cosas divinas (cuando ella se siente atraída por las materiales), sin preocuparse (cuando tiende a impacientarse) y a esperar con calma la acción de Dios sobre ella.

En conjunto, la primera parte de "Ash-Wednesday" refleja la entrada en la noche oscura del alma con los temas de la renuncia o desprendimiento, la sequedad y la súplica de paciencia y quietud.

En la segunda parte de "Ash-Wednesday" aparece una imagen que Eliot pudo tomar de la Noche oscura del alma (44) o bien del Purgatorio de Dante. Se trata de la escala:

At the first turning of the second stair
(...)

At the second turning of the second stair
(...)

At the first turning of the third stair
(...)

Climbing the third stair.

("Ash-Wednesday", 96, 102, 107, 116)

La escala mística representa el progreso espiritual del alma hacia Dios. La tercera parte de "Ash-Wednesday" comienza con la descripción de la segunda escalera, donde una sombra lucha contra el demonio bajo el vapor de un aire fétido. Al avanzar, desaparecen las caras y se hace la oscuridad completa. Al subir la tercera escalera, a través de una ventana se ve

una maravillosa escena de primavera, que representa un consuelo espiritual fugaz. Las tres escaleras de "Ash-Wednesday" no coinciden exactamente con los diez grados de amor descritos por San Juan (el número de tres coincide en cambio con los tres peldaños a la entrada del Purgatorio en la Divina Comedia), pero las situaciones se corresponden con la doctrina del místico: el demonio, enemigo contra el cual el alma debe luchar; la absoluta obscuridad; los consuelos espirituales de los que el alma, si quiere continuar su ascenso, podrá disfrutar poco tiempo.

La primera estrofa de la quinta parte es un juego elaborado de palabras e ideas que tiene como centro la frase del Obispo Lancelot Andrewes: "The Word without a word" (45). Ligado al concepto de Dios-Palabra, está el del silencio interior para escuchar la Palabra.

Where shall the word be found, where will the word
Resound? Not here, there is not enough silence
Not on the sea or on the islands, not
On the mainland, in the desert or the rain land,
("Ash-Wednesday", 159-62)

San Juan insiste repetidamente en la necesidad de guardar silencio exterior e interior. El ruido impide escuchar la Voz:

No time to rejoice for those who walk among noise
and deny the voice.
("Ash-Wednesday", 167)

La oscuridad espiritual no guarda relación alguna con el día o con la noche:

For those who walk in darkness
Both in day time and in night time
(*"Ash-Wednesday"*, 163-4)

Quienes caminan en la oscuridad necesitan protección:

Will the veiled sister pray for
Those who walk in darkness, who chose thee and
oppose thee,
Those who are torn on the horn between season
and season, time and time, between
Hour and hour, word and word, power and power,
those who wait
In darkness?
(*"Ash-Wednesday"*, 168-72)

"Ash-Wednesday" puede compararse con la Noche oscura del alma en cuanto que ambas obras tratan del doloroso progreso espiritual del alma hacia Dios. El poema de Eliot resulta incomprensible para quien ignora la mística cristiana. Por haber sido San Juan de la Cruz la fuente principal en este sentido, una apreciación completa de *"Ash-Wednesday"* queda iluminada por la lectura de la Subida al Monte Carmelo y la Noche oscura del alma.

Las huellas de San Juan, ya claramente visibles en *"Ash-Wednesday"*, reaparecen en Four Quartets, de manera especial en *"East Coker"*.

La tercera parte de "Burnt Norton" comienza con la descripción de un estado de espíritu simbolizado por la atmósfera del metro londinense. El metro se encuentra en penumbra, ni lo ilumina la luz del sol, ni tampoco se encuentra en una oscuridad total; los pasajeros viajan cansados, llevados de una distracción a otra, llenos de fantasías pero vacíos de significado, dominados por la apatía, incapaces de lograr concentración. El estado de espíritu que presenta el poeta queda determinado por lo que no es:

In a dim light: neither daylight
Investing form with lucid stillness
Turning shadow into transient beauty
With slow rotation suggesting permanence
(*"Burnt Norton"*, 92-5)

Si no se trata de un estado de iluminación, tampoco son las tinieblas purificadoras:

Nor darkness to purify the soul
Emptying the sensual with deprivation
Cleansing affection from the temporal.
Neither plenitude nor vacancy.
(*"Burnt Norton"*, 96-9)

Estos últimos cuatro versos constituyen una clara referencia a la doctrina de San Juan de la Cruz según la cual el alma se purifica en la noche oscura "que es la privación y purgación de todos sus apetitos sensuales, acerca de todas las cosas exteriores del mundo y de las que eran delei-

tables a su carne, y también de los gustos de su voluntad" (46).

El hombre que se encuentra en la penumbra, sin plenitud ni vacío (en el sentido positivo de ambos términos), debe encaminarse hacia Dios a través de la noche oscura:

Descend lower, descend only
 Into the world of perpetual solitude,
 World not world, but that which is not world,
 Internal darkness, deprivation
 And destitution of all property,
 Desiccation of the world of sense,
 Evacuation of the world of fancy,
 Inoperancy of the world of spirit;
 ("Burnt Norton", 114-21)

San Juan explica cómo el alma sale de su casa en busca del Amado por una "secreta escala" (47). Eliot expresa el deseo de descender al mundo de la soledad, de la oscuridad interna, mediante la privación de los bienes temporales:

(...) deprivation
 And destitution of all property,
 ("Burnt Norton", 117-8)

la negación de los sentidos:

Desiccation of the world of sense,

del intelecto:

Evacuation of the world of fancy

y del espíritu:

Inoperancy of the world of spirit.

Los versos de Eliot:

This is the one way, and the other
Is the same, not in movement
But abstention from movement;
("Burnt Norton", 122-4)

quedan iluminados por las palabras de San Juan:

"Podemos también llamarla escala, porque así
como la escala esos mismos pasos que tiene para
subir los tiene también para bajar (...). Porque
en este camino el bajar es subir, y el subir
es bajar (...)" (48).

El movimiento al que se refiere Eliot significa la dura
marcha del alma hacia Dios, y la abstención de movimiento
es el estado de quietud necesario para que Dios se le comu-
nique. Así lo explica San Juan:

"En esta desnudez halla el alma espiritual su quietud
y descanso; porque no codiciando nada, nada le fatiga ha-
cia arriba y nada le oprime hacia abajo, porque está en el

centro de su humildad; porque cuando algo codicia, en eso mismo se fatiga." (49)

Llama la atención el que Eliot haya incorporado en "Burnt Norton" III un lenguaje propio de la teología mística que resulta arcaico para el lector contemporáneo. Son términos de origen latino: disaffection, deprivation, destitution, desiccation, evacuation, inoperancy. Salvo el primero, se concentran en un mismo pasaje, muy cerca entre sí, lo cual hace que el efecto producido por ellos sea más intenso. Eliot no rehúye un lenguaje técnico cuando mediante él puede conseguir precisión, concentración de significado y, en este caso concreto, la evocación de un mundo particular, lejano e incomprensible para muchos de sus lectores.

En la quinta parte de "Burnt Norton" aparece una clara alusión a San Juan:

The detail of the pattern is movement
As in the figure of the ten stairs
("Burnt Norton", 159-60)

Mientras que la escala de "Ash-Wednesday" podía ser identificada con los tres peldaños del Purgatorio de Dante (con los que coincidía en número), ésta es clara e inequívocamente la que describe San Juan en su Noche oscura (Libro II, capítulos XVIII-XX). San Juan explica cuáles son "los diez grados de la escala mística de amor divino, según San Bernardo y Santo Tomás":

"El primer grado de amor hace enfermar al alma provechosamente. (...). El segundo grado hace al alma buscar sin cesar a Dios. (...). El tercer grado de la escala amorosa es el que hace al alma obrar y le pone calor para no faltar. (...). El cuarto grado de esta escala de amor es en el cual se causa en el alma, por razón del Amado, un ordinario sufrir sin fatigarse. (...). El quinto grado de esta escala de amor hace al alma apetecer y codiciar a Dios impacientemente. (...). El sexto grado hace correr al alma ligeramente a Dios y dar muchos toques en El, y sin desfallecer corre por la esperanza. (...). El séptimo grado de esta escala hace atrever al alma con vehemencia. (...). El octavo grado de amor hace al alma esir y apretar sin soltar. (...). El nono grado de amor hace arder al alma con suavidad. (...). El décimo y último grado de esta escala secreta de amor hace al alma asimilarse totalmente a Dios (...)." (50)

Pero Eliot no entra en disquisiciones y en un solo verso evoca la imagen de la escala mística, compuesta por los diez peldaños que llevan al alma hasta la unión con Dios.

En "East Coker" se encuentra la siguiente afirmación:

The only wisdom we can hope to acquire
Is the wisdom of humility: humility is endless.

("East Coker", 97-8)

El poeta pudo tomar la idea de cualquier autor espiritual,

pues el concepto es común en la tradición cristiana: la humildad es verdad y por tanto el humilde alcanza la verdadera sabiduría, que consiste en conocer su pequeñez comparada con la grandeza de Dios. A la sabiduría de los humildes se refirió San Juan:

"Porque como mora en estas humildes almas el espíritu sabio de Dios (...)" . (51)

Una vez más, en "East Coker", aparece la oscuridad como símbolo:

I said to my soul, be still, and let the darkness
come upon you
Which shall be the darkness of God.
("East Coker", 112-3)

Al igual que San Juan, quien solía explicar conceptos de difícil comprensión por medio de comparaciones con hechos de la vida cotidiana, Eliot pone tales conceptos al alcance del hombre contemporáneo mediante comparaciones que le son más cercanas por estar tomadas del mundo actual. En "Burnt Norton" había comparado un estado del espíritu con la atmósfera en el metro londinense. Aquí, en "East Coker", emplea tres imágenes diferentes para expresar la oscuridad y los sentimientos del hombre en ella: el cambio de decorado en un teatro, la parada de un tren suburbano entre dos estaciones y la mente adormecida por la anestesia antes de una intervención quirúrgica. El método es el mismo de San Juan, los ejemplos son modernos. Eliot consigue un gran

efecto de inmediatez porque usa comparaciones nuevas, aún no gastadas por la repetición, que el lector identifica con experiencias vividas por él, aunque nunca conocidas a través de la expresión poética.

Una vez más, el poeta pide al alma que sea paciente, es decir, que mantenga en calma sus facultades y no ponga obstáculos a la purgación pasiva:

I said to my soul, be still, and wait without hope
For hope would be hope for the wrong thing; (...)
("East Coker", 123-4)

San Juan habla de cómo se debe perfeccionar la memoria en el "vacío de la esperanza" (52).

El alma también debe esperar sin amor o apego a lo que no es Dios:

(...) wait without love
For love would be love for the wrong thing
.. ("East Coker", 124-5)

Se trata de otra idea expresada por San Juan:

"(...) se ha de enterrar la voluntad en la
carencia y desnudez de todo afecto para ir a
Dios." (53)

En la espera deben cultivarse las tres virtudes teológicas: fe, esperanza y caridad:

(...) there is yet faith
 But the faith and the love and the hope are all
 in the waiting
 ("East Coker", 125-6)

Esta misma idea la expone San Juan con las siguientes palabras:

"(...) el alma no se une con Dios en esta vida por el entender, ni por el gozar, ni por el imaginar, ni por otro cualquier sentido, sino sólo por fe, según el entendimiento, y por esperanza, según la memoria, y por amor, según la voluntad." (54)

El verso 126 se corresponde con la conclusión de San Juan; por ello sorprende una vuelta atrás en el razonamiento lógico al expresar en el verso 127 la idea que debiera constituir la continuación del verso 125. Antes de concluir su explicación, San Juan había dado a conocer cómo debía perfeccionarse el entendimiento en la tiniebla de la fe (55); inexplicablemente Eliot lo hace después de la conclusión:

Wait without thought, for you are not ready for
 thought:
 ("East Coker", 127)

Las tinieblas se convertirán en luz:

So the darkness shall be the light, and the
stillness the dancing.

("East Coker", 128)

También según San Juan, de la oscuridad se deriva la luz:

"Resta, pues, aquí decir que esta dichosa Noche, aunque oscurece el espíritu, no lo hace sino por darle luz de todas las cosas; (...). La cual tiniebla conviene que le dure tanto cuanto sea menester para expeler y aniquilar el hábito que de mucho tiempo tiene en sí formado, y en su lugar quede la ilustración y luz divina." (56)

Cuando Eliot se dispone a repetir lo que ha venido explicando:

You say I am repeating
Something I have said before. I shall say it
again.

Shall I say it again?

("East Coker", 133-5)

y para ello emplea una serie de paradojas:

In order to arrive there,
To arrive where you are, to get from where you
are not,
You must go by a way wherein there is no ecstasy.
In order to arrive at what you do not know

You must go by a way which is the way of ignorance.

In order to possess what you do not possess

You must go by the way of dispossession.

In order to arrive at what you are not

You must go through the way in which you are not.

And what you do not know is the only thing you know

And what you own is what you do not own

And where you are is where you are not.

("East Coker", 135-45)

Estos versos son una paráfrasis de los de San Juan que ya habían llamado la atención de Eliot cuando, siendo joven, los vió citados en la obra de William James The Varieties of Religious Experience (1902) (57). El poeta, al escribirlos, debió de tener ante sí la traducción de Edgar Allison Peers (que se encontró en su biblioteca personal) y basarse sobre ella:

In order to arrive at having pleasure in everything,

Desire to have pleasure in nothing.

In order to arrive at possessing everything,

Desire to possess nothing.

In order arrive at being everything,

Desire to be nothing.

In order to arrive at knowing everything,

Desire to know nothing.

In order to arrive at that wherein thou

hast no pleasure,

"

310

Thou must go by a way wherein thou hast no
pleasure.

In order to arrive at that which thou
knowest not,

Thou must go by a way that thou knowest not.

In order to arrive at that which thou pos-
sessest not,

Thou must go by a way that thou possessest not.

In order to arrive at that which thou art not,
Thou must go through that which thou art not.

(58)

En la versión original de San Juan los versos eran:

Para venir a gustarlo todo
no quieras tener gusto en nada.

Para venir a poseerlo todo,
no quieras poseer algo en nada.

Para venir a serlo todo,
no quieras ser algo en nada.

Para venir a saberlo todo,
no quieras saber algo en nada.

Para venir a lo que no gustas,
has de ir por donde no gustas.

Para venir a lo que no sabes,
has de ir por donde no sabes.

Para venir a lo que no posees,
has de ir por donde no posees.

Para venir a lo que no eres,
has de ir por donde no eres. (59)

La adaptación de los versos de San Juan, con tan ligeras modificaciones, demuestra que Eliot deseó reproducir de manera sintética el camino de la negación, evocando el pensamiento del místico mediante unas palabras universalmente conocidas.

La imagen del mundo como un hospital donde el Médico cura al alma enferma es común en la tradición cristiana (60). Como otros autores anteriores o posteriores a él, San Juan de la Cruz establece una comparación parecida:

"Y cánsase y fatígase el alma que tiene apetitos, porque es como el enfermo de calentura, que no se halla bien hasta que se le quite la fiebre, y cada rato le crece la sed." (61)

Y en la cuarta parte de "East Coker" se elucubra precisamente con la idea de que el alma, como el enfermo, debe someterse a una dolorosa cura por parte de Dios como único medio para que le sea devuelta la salud.

Para Eliot, como para San Juan, el fin de las tinieblas es el encuentro y la unión con Dios:

We must be still and still moving
 Into another intensity
 For a further union, a deeper communion
 Through the dark cold and empty desolation,
 ("East Coker", 204-7)

"

En "The Dry Salvages" sólo existe una idea que pudiera haber sido inspirada por San Juan:

Or the waterfall, or music heard so deeply
That it is not heard at all, (...)
("The Dry Salvages", 210-11)

San Juan había mencionado "la música callada" en sus "Canciones entre el Alma y el Esposo" y la había comentado así:

"En aquel sosiego y silencio de la noche ya dicha, y en aquella noticia de la luz divina, echa de ver el alma una admirable conveniencia y disposición de la sabiduría de Dios en las diferencias de todas sus criaturas y obras; todas ellas y cada una de ellas dotadas con cierta respondencia a Dios, en que cada una en su manera dé su voz de lo que en ella es Dios; de suerte que le parece una armonía de música subidísima, que sobrepuja todos los saraos y melodías del mundo. Y llama a ésta música callada, porque, como habemos dicho, es inteligencia sosegada y quieta sin ruido de voces; y así se goza en ella la suavidad de la música y la quietud del silencio. Y así dice que su Amado es esta música callada, porque en El se conoce y gusta esta armonía de música espiritual." (62)

También en "Little Gidding" se encuentra una imagen quizás en parte (63) derivada de San Juan:

When the tongues of flame are in-folded
Into the crowned knot of fire
("Little Gidding", 257-8)

En el último grado de la escala mística, para explicar cómo se asimila el alma a Dios, San Juan se vale de la siguiente comparación:

"Porque el amor es asimilado al fuego, que siempre sube hacia arriba, con apetito de engolfarse en el centro de su esfera." (64)

Considerando Four Quartets en su conjunto, Sister M. Cleophas ha observado que el orden de la doctrina ascética de la obra sigue exactamente el orden del desarrollo psicológico que San Juan expone en la Subida al Monte Carmelo y la Noche oscura del alma (65). El comienzo de la purificación (la purificación activa de los sentidos internos) habría quedado ya incorporada en "Burnt Norton" por medio del calificativo que figura en el título, por la referencia que hace al fuego. El rayo de sol en la primera parte simbolizaría la gracia de Dios que ilumina el alma, la limpia de imperfecciones y así le permite disfrutar hasta cierto punto de un estado de inocencia. En "East Coker" se habrían elaborado los temas de la purificación activa de las facultades racionales (entendimiento, memoria y voluntad); en ese momento, la oscuridad, que se hace más intensa, consiste en la ausencia de todo consuelo y la dependencia total de la fe. En "The Dry Salvages", donde el tono es más tranquilo, se trataría de la purificación pasiva de los sentidos que se describe en la Noche oscura del alma. Al comienzo de "Little Gidding" habría tenido lugar la última fase de la noche oscura, es decir, la purificación pasiva de las facultades racionales. Final-

mente, al término de "Little Gidding", se habría alcanzado la unión transformadora.

La lectura hecha por otra religiosa, Sister Bernadette Counihan, es bastante parecida a la anterior (66). Según ella, Eliot habría seguido de cerca las enseñanzas de San Juan de la Cruz al escribir la totalidad de Four Quartets. En la obra se verían reflejados sucesivamente los caminos purgativo, iluminativo y unitivo en "Burnt Norton", "East Coker" y "Little Gidding". La última de estas etapas quedaría marcada por la presencia del Espíritu Santo al final de la composición.

A lo largo de Four Quartets hemos ido aislando los elementos que proceden de San Juan, pero, evidentemente, hay otros muchos cuyo origen se encuentra en obras de diversos autores que han sido o serán estudiados en los demás capítulos. Sin lugar a dudas, San Juan es el escritor místico cristiano que juega el papel más importante en el poema, mucho más que Dame Juliana de Norwich o el autor anónimo de The Cloud of Unknowing o el predicador Bishop Lancelot Andrewes. Pero mientras que los materiales tomados de The Revelations of Divine Love, de The Cloud of Unknowing y de los sermones de Andrewes se distinguen fácilmente de los demás, los de San Juan pueden ser amalgamados erróneamente con los procedentes del misticismo hindú. Con la intención de poner fin al confucionismo que se estaba creando en torno al tema, Sister Mary Gerard publicó, bajo el título de "Eliot of the Circle and John of the Cross" (67), un artículo en el que estudió la cuestión en profundidad.

"Eliot of the Circle and John of the Cross" constituye una llamada de atención para quienes han adoptado dos posturas simplistas frente a Four Quartets. La primera es la de quienes, al encontrar elementos de San Juan, han identificado el poema completo con toda la obra del místico; Sister Mary Gerard les contesta con un fino análisis del concepto de Dios que ambos autores expresaron (impersonal el de Eliot y personal el de San Juan). La segunda postura es la de quienes han advertido también los materiales de la mística hindú y han concluido que no hay diferencia entre ésta y la cristiana. A éstos Sister Mary Gerard les responde con una explicación matizada de ambas que, sin negar puntos de contacto, revela las diferencias fundamentales.

Excede al campo de esta tesis el dilucidar detenidamente lo que significan las místicas hindú y cristiana e hindú en general, pero interesa distinguir sus aportaciones a la obra eliotiana. Parece seguro que Eliot ha querido asimilar diversas creencias integrándolas en un poema de interés universal. Para llevar a cabo la fusión en Four Quartets el poeta ha tomado lo que tales creencias aparentemente tienen de común, sin pretender hacer un análisis riguroso de cada una o construir una sólida síntesis doctrinal. Eliot se presenta como un poeta capaz de atraer a los más diversos lectores, no como un teólogo ni como un profeta.

El poeta puede emplear licencias impropias del teólogo, puede simplificar, fundir o mezclar distintos materiales para crear su obra de arte. Eliot tomó de cada autor aquello que le interesó más para elaborar su poesía, no siempre lo más importante o lo más significativo objetivamen-

te. Así pues, no debe buscarse en la poesía eliotiana la presentación completa de un autor determinado, sino de aquellos aspectos que llamaron la atención de Eliot y él decidió integrar en su propia obra.

El aspecto negativo de la mística de San Juan es el más conocido y a menudo el más inexactamente comprendido. La prueba de que Eliot interpretó la purgación negativa según la ortodoxia cristiana se encuentra en la carta a Bonamy Dobrée citada al comienzo del presente capítulo. La carta demuestra que Eliot no identificaba las negaciones de San Juan con una visión nihilista del mundo, pues explicó lo que de positivo hay en la negación.

Ahora bien, en su obra poética Eliot tendió a presentar la faceta más dura de San Juan, la del hombre que exige la negación de todas las cosas. No en vano casi todos los elementos tomados de San Juan proceden de la Subida al Monte Carmelo y de la Noche oscura del alma en lugar de ser del Cántico espiritual o de la Llama de amor viva. Más aún, dentro de los dos primeros tratados, Eliot parece haber prestado atención exclusivamente a lo doloroso y no al pensamiento de la unión final, que debe estar presente a lo largo de la noche oscura. San Juan, al comparar frecuentemente a Dios con la madre y al alma con el hijo pequeño (la madre que acostumbra al hijo a tomar alimentos distintos de la leche, o que quita al niño un objeto dándole otro para que no llore...) crea un clima favorable en el cual el lector se identifica con el niño e imagina la presencia amorosa de Dios. En otras ocasiones el alma es la esposa y Dios el Esposo. San Juan dista de ser el hombre severo, duro y frío que muchos suponen, pues el

amor, bajo distintas formas, se expresa en todas sus páginas. En cambio, en Four Quartets no aparece de forma evidente el amor que impulsa al alma hacia la unión ni el que ella recibe de Dios.

El hecho de que ciertas ideas fundamentales de San Juan estén ausentes en la poesía de Eliot no puede llevarnos a negar la influencia del místico, sino simplemente a fijar sus límites. La deuda literaria hacia San Juan se manifiesta principalmente en la paráfrasis de algunos fragmentos de su obra. Incluso podría extenderse a la organización esencial y el proceso interno de Four Quartets (68), donde habrían quedado reflejadas las tres vías (purgativa, iluminativa y unitiva) que sigue el alma en su búsqueda de Dios. De San Juan derivan símbolos e imágenes que Eliot incorporó en sus últimos poemas, donde quedan unidos a materiales de las más diversas procedencias.

LANCELOT ANDREWES (1555-1626)

The Word without a word

The Word without a word

T.S. Eliot mencionó por primera vez a Lancelot Andrewes en la reseña titulada "The Preacher as Artist" sobre una antología de sermones de John Donne (69). El crítico llamaba "escritor de genio" al Obispo de Winchester y señalaba la existencia de algunos puntos en su prosa que podían ser estudiados con provecho por otros autores. Sobre los sermones de Lancelot Andrewes y Hugh Latimer decía que, a pesar de contener belleza, les faltaba la grandeza de las obras de arte; ambos predicadores tenían el don de componer sermones y eran capaces de integrar en ellos todo lo que deseaban comunicar. Además, Eliot citaba un pasaje de Andrewes del que más tarde tomaría elementos para integrarlos en sus propios poemas:

"Our fashion is to see and see again before we stir a foot,.specially if it be to the worship of Christ. Come such a journey at such a time? No; but fairly have put it off to the spring of the year, till the days longer, and the ways fairer, and the weather warmer, till better travelling to Christ."

En "Prose and Verse" volvió a referirse elogiosamente al predicador:

"Launcelot Andrewes is, I think, a great prose writer, but you cannot really get at the poetry in his prose unless you are willing to read at least one of his sermons entire; his style preserves the content, yes, but you cannot get the pleasure of the style unless you interest yourself in something more than the words." (70)

Los dos artículos citados, de 1919 y 1921 respectivamente, muestran cómo Eliot se había interesado por la obra de Andrewes antes de ingresar en la Iglesia de Inglaterra en 1926. No habría sido pues el Reverendo William Force-Stead quien dirigió la atención del poeta en tal sentido (71), aunque pudo intensificar su admiración por el antiguo predicador anglicano. Eliot conoció a William Force-Stead en 1923 y en noviembre de 1926 le preguntó si podía recibir el sacramento de la confirma-

ción en la Iglesia de Inglaterra (72). En septiembre del mismo año, ya bautizado pero aún no confirmado, el crítico dedicó al Obispo Lancelot Andrewes un ensayo completo que se publicó anónimamente en el T.L.S. (73). Mucho tiempo después, en un artículo de homenaje a la memoria de Bruce Lyttleton Richmond (que fue editor del T.L.S. desde 1902 hasta 1937), Eliot recordaba las circunstancias en torno al encargo de aquel texto:

"Thus, a chance remark in conversation revealed that I was an ardent admirer of Bishop Lancelot Andrewes, and I was at once commissioned to write the leader which appears among my collected essays." (74)

"Lancelot Andrewes" comienza con una breve nota biográfica sobre el Obispo de Winchester y un análisis somero del lugar que ocupó en la historia. Desde el principio se acumulan los elogios:

"His sermons are too well built to be readily quotable; they stick too closely to the point to be entertaining. Yet they rank with the finest English prose of their time, or any time" (75).

" Varias afirmaciones se refieren a Hooker y a Andrewes juntos: los logros intelectuales y el estilo prosístico de ambos completaron la estructura de la Iglesia de In-

glaterra; sus escritos ilustran la determinación de ceñirse a lo esencial, el conocimiento de las necesidades de la época, el deseo de claridad y precisión en cuestiones de importancia y la indiferencia frente a cuestiones indiferentes; ambos se encuentran a gusto ante el humanismo y la sabiduría renacentista; siendo padres de una Iglesia nacional, los dos eran europeos. Entre Andrewes y Latimer, Eliot prefiere al primero:

"Andrewes is the first great preacher of the English Catholic Church" (76).

Admitiendo que los sermones de Donne son más conocidos que los de Andrewes, asigna a aquél un puesto inferior. Las más conspicuas cualidades del estilo de Andrewes son tres:

"ordonnance, or arrangement and structure, precision in the use of words, and relevant intensity",

cualidades que son fruto de la armonía entre intelecto y sensibilidad. A continuación, el crítico analiza el volumen de Preces Privatae y recomienda la lectura de Seventeen Sermons on the Nativity. Se percibe claramente el entusiasmo sentido por Eliot ante esta colección de sermones constituida por diecisiete desarrollos diferentes de un dogma esencial tanto para él como para Andrewes: la Encarnación.

"Reading Andrewes on such a theme is like listening to a great Hellenist expounding a text of the Posterior Analitics: altering the punctuation, inserting or removing a comma or a semicolon to make an obscure passage suddenly luminous, dwelling on a single word, comparing its use in its nearer and in its most remote contexts, purifying a disturbed or cryptic lecture-note into lucid profundity" (77).

Siguen unas largas citas tomadas de tales sermones entremezcladas con elogios al autor. El artículo acaba con nuevas comparaciones entre Donne y Andrewes y una exposición de los motivos por los que el segundo nunca tendrá el mismo número de lectores que el primero. Eliot acaba situando a Lancelot Andrewes en:

"a place second to none in the history of the formation of the English Church" (78).

Leyendo el ensayo con detenimiento comprendemos por qué Eliot se sintió tan atraído por la personalidad y los escritos del Obispo. Las características de los sermones mencionadas por el autor a lo largo del artículo evidentemente eran de su gusto: las frecuentes alusiones y citas (no como puro adorno, sino como la forma ideal de expresar lo que se quiere decir) fruto de una gran erudición (profundo conocimiento de la Teología, latín, griego, hebreo...), el orden (tanto en la religión como

en la prosa), la precisión en el uso de las palabras y las dificultades que los sermones presentaban al lector. En el ensayo se dice una frase sobre el Obispo que pudiéramos aplicar a Eliot mismo:

"His erudition had full play, and his erudition is essential to his originality" (79).

En 1928 "Lancelot Andrewes", junto con otros siete ensayos más, fue reeditado, esta vez bajo el nombre de su autor, en el volumen: For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order (80) del que un año después apareció la primera edición americana (81). Más tarde, el ensayo fue recogido en Essays Ancient and Modern (82). En la siguiente edición del ensayo , en Selected Essays 1917-1932 (83), se introdujo una errata que ha venido reproduciéndose en todas las versiones posteriores de dicha obra. Así, la frase de Andrewes "the Word an infant" fue erróneamente citada como "the Word of an infant" a partir de la aparición de los Selected Essays, perdiendo así toda la fuerza que tenía la yuxtaposición paradójica de Andrewes (84).

Eliot no volvió a dedicar ningún otro ensayo completo a Lancelot Andrewes, pero de nuevo mencionó su nombre en "Archbishop Bramhall" (1927), donde en tres ocasiones se hace referencia a Lancelot Andrewes como precursor de John Bramhall sin dar más detalles acerca de la personalidad y obra del primero (85).

En "To Critize the Critic" (1961), Eliot observó cómo había escrito sus mejores páginas sobre los autores

"

que afectaron a su propia poesía y citó al Obispo Lancelot Andrewes entre ellos (36). Al indicar la influencia, aludía a los sermones de Navidad de los cuales había tomado algunos elementos para "Journey of the Magi" y se refería al leve reflejo de la prosa de Andrewes sobre el sermón de Murder in the Cathedral. Con este breve comentario incidental, el crítico quiso reconocer dicha deuda literaria, aunque no ^{la} analizó de manera exhaustiva. Una atenta lectura de sus poemas revela otras huellas impresas por el predicador.

En 1919, el mismo año en que publicó "The Preacher as Artist", Eliot empleó por vez primera textos de Andrews como fuente de su poesía al escribir el pasaje:

Signs are taken for wonders. "We would see a sign!"
The word within a word, unable to speak a word,
Swaddled with darkness. In the juvescence of the
year
Came Christ the tiger
(*"Gerontion"*, 17-20)

Los tres primeros versos derivan directamente del siguiente fragmento:

"Signes are taken wonders: (Master we would
faine see a signe, that is, a miracle). And,
in this sense, it is a Signe, to wonder at.
Indeed, every word (here) is a wonder: τὸ
ῥήμα an Infant, Verbum Infans, the Word

without a word; the eternall word not able to
 speak a word. A wonder sure. And the ασαπ-
γαντισμὸς, Swadled; and that a wonder too.
He, that taketh the vast body of the maine sea,
turnes it too and fro, as a little childe, and
rolls it about with the swadling bonds of
darknes; He, to come thus into clouts, Him-
 selfe!" (87).

Con tales palabras Andrewes, en su sermón de Navidad de 1618, había comentado la frase que San Mateo puso en boca de ciertos escribas y fariseos:

"Master, we would see a sign from thee."

(Matthew, 12: 38)

y que Eliot cita como un deseo expresado por sus contemporáneos, faltos de fe religiosa:

"We would see a sign!"

("Gerontion", 17)

La extensa reflexión del predicador ha quedado condensada en dos únicos versos:

The word within a word, unable to speak a word,
 Swaddled with darkness.

("Gerontion", 18-9)

Al convertir "the Word without a word" en "The word within a word", el poeta ha modificado la imagen (por el cambio de la preposición) y oscurecido su significado (por la supresión de la primera mayúscula "W"). Ninguna de las dos alteraciones parece haber sido especialmente afortunada.

Unos años más tarde, en el ensayo "Lancelot Andrewes", Eliot transcribió sus propios versos en lugar de reproducir las palabras exactas del duodécimo sermón navideño; y, curioso resulta que cometiese semejante error al intentar ponerlas justamente como muestra entre las frases del Obispo que atraen la atención, impresionan la memoria y nunca la abandonan. A modo de ejemplo del mismo tipo también citaba:

"Christ is no wild-cat. What talk ye of twelve
days?" (88).

La frase de Andrewes pudo estar en su mente al escribir el final de la estrofa:

Came Christ the tiger
("Gerontion", 20)

aunque la fuente directa del verso sea el poema de Blake "The Tiger".

Del texto de Andrewes citado en "The Preacher as Artist", reseña que coincide cronológicamente con "Gerontion", el poeta tomó la expresión "the spring of the year" y la transformó, tratando de emplear una raíz lati-

na, en "the juvenescence of the year". En realidad, debiera haber escrito juvenescence en vez de juvescence, según varios investigadores han advertido, pero al esforzarse por emular la por él tan admirada virtud de la prosa de Andrewes -- "its combination of Latinity with the native idiom" (89) -- le fallaron los conocimientos lingüísticos.

El uso de los sermones de Andrewes aparece de forma más palpable en "Journey of the Magi" (1927), poema que coincide cronológicamente con el ensayo "Lancelot Andrewes". Aquí el poeta toma un fragmento del sermón que Andrewes predicó ante James I en la Navidad de 1622:

"A cold comming they had of it, at this time of the yeare; just the worst time of the yeare, to take a journey, and specially a long journey, in. The wayes deep, the weather sharp, the dayes short, the sun farthest off in sois-titio brumali, the very dead of winter." (90)

y, con algunas variaciones, lo transcribe entre comillas al comienzo de su composición:

"A cold coming we had of it,
Just the worst time of the year
For a journey, and such a long journey:
The ways deep and the weather sharp,
The very dead of winter."

("Journey of the Magi", 1-5)

Además de la modernización del texto en lo referente a ortografía y el claro deseo de evitar la cita latina, la alteración más importante del pasaje estriba en el cambio del sujeto. Ya no es el predicador quien medita acerca del acontecimiento, sino uno de los Magos quien narra su experiencia y la de sus compañeros. Pero Eliot, al poner en boca del Mago las palabras de Andrewes como punto de partida para su poema, comete un anacronismo quizás deliberado. En efecto, sorprende que el Mago cite un pasaje compuesto siglos después y puede suponerse una determinada intencionalidad por parte del autor.

En un profundo análisis sobre "Journey of the Magi", Daniel A. Harris ofrece una sutil explicación de los motivos que indujeron al poeta a integrar en el relato del Mago elementos derivados de textos que éste en modo alguno podía conocer (91). Eliot, mediante la estructura sincrónica del poema, habría tratado de imitar la simultaneidad del Logos y al mismo tiempo habría abordado el tema sobre el cual Andrewes basó sus sermones (la naturaleza del signo y el símbolo).

La idea expresada por Andrewes de que los Magos, siguiendo la llamada de Dios, llevaron a cabo un largo viaje en la peor estación del año, y arrostrando toda clase de dificultades, ya había impresionado a Eliot en 1919. Prueba evidente es la cita que entonces tomó para su reseña "The Preacher as Artist" (1919). Pero, partiendo de dicha idea, el poeta se separa del predicador especialmente en el tono, al no mostrar a los Magos alegres, emprendiendo el camino con entusiasmo y

alcanzando el máximo gozo al encontrar al Niño. Por el contrario, el Mago que habla en el poema lo hace con una fría sobriedad, constatando simplemente el hallazgo sin recrearse en la descripción del lugar ni aludir a los sentimientos que entonces experimentó. En las palabras del Mago, dictando al escribano en el poema, hay una nota de tristeza que incluso pudiera dar una falsa sensación de decepción por parte de los tres viajeros. Así pues, aunque el tratamiento que hace Eliot del episodio es anticonvencional, resulta más verosímil que el de Andrewes. El Mago del poema ha contemplado al Niño-Dios y, largos años después del acontecimiento, manifiesta que estaría dispuesto a emprender un viaje similar (lo cual indica que es erróneo suponerlo decepcionado), pero no ha visto recompensados sus esfuerzos mediante unas emociones que deleitasen su sensibilidad. El premio recibido por la sumisión a la voluntad divina es la Revelación, que no va acompañada de sentimientos agradables, sino que más bien ocasiona a los tres Magos sufrimientos a lo largo de sus respectivas existencias posteriores entre pueblos paganos.

En "A Song for Simeon" Eliot insiste de nuevo en la paradoja del Niño que, siendo Dios (el Verbo, la Palabra), al igual que cualquier recién nacido, no puede pronunciar una sola palabra. Así pues, el sermón que Andrewes predicó en la Navidad de 1618 vuelve a ser fuente de otro verso:

Let the Infant, the still unspeaking and
unspoken Word

("A Song for Simeon", 22)

•

•

“

("Ash-Wednesday", 149-57)

Es posible que los ocho sermones predicados por el Obispo en años diferentes con motivo del Miércoles de Ceniza hayan ejercido una influencia general sobre "Ash-Wednesday", en especial los de 1602 (acerca de Jeremías, 8: 4-7), 1619 (sobre Joel, 2: 12-3) y 1624 (sobre Mateo, 3: 8) (92).

En Four Quartets aparece un juego de palabras:

There they were as our guests, accepted and
accepting
("Burnt Norton", 30)

que, según F.O. Matthiessen, recuerda el de Andrewes:

"Let us then make this so accepted a time
in itself twice acceptable by our accepting"
(93).

La fuente del wounded surgeon de "East Coker" (v. 147) puede ser cualquier escrito en el que aparezca esta metáfora común en la tradición cristiana y repetida tantas veces. Su origen remoto está en la frase de Jesucristo:

"They that be whole need not a physician,
but they that are sick."
(Matthew, 9: 12)

Así, para muchos autores cristianos, Jesús crucificado es el médico herido que, con su propia sangre, sana a los hombres enfermos por el pecado. Peter Milward ha

puesto de relieve cómo Lancelot Andrewes, hablando sobre la Redención, dice:

"The physician slain, and of His flesh and blood a receipt made, that the patient might recover" (94).

Es posible que el wounded surgeon de Eliot proceda del physician slain de Andrewes, pues la idea es la misma y el poeta, cuando escribió "East Coker", conocía bien los escritos del Obispo, pero en este caso no debe afirmarse con absoluta seguridad que se trata de una fuente directa.

Aparte de la influencia concreta de Andrewes sobre la obra poética de Eliot, también se ha observado una más general y por tanto más difícil de probar, pero no por ello menos cierta, sobre su prosa:

"From Andrewes also he learnt an austere beauty of language and a method of dealing in a lively way with the truths of religion" (95).

Eliot, al recordar en 1961 los autores que habían ejercido alguna influencia sobre su propia poesía, nombró a Lancelot Andrewes:

"(...) Bishop Lancelot Andrewes, from one of whose sermons on the Nativity I lifted se-

veral lines of my "Journey of the Magi" and of whose prose there may be a faint reflection in the sermon in Murder in the Cathedral" (96).

Con tales palabras, el poeta reconoció su deuda hacia el Obispo, aunque se abstuvo de reflexionar sobre el tema.

Tras el presente análisis, puede establecerse como conclusión que la atenta lectura de los sermones de Lancelot Andrewes se reflejó por primera vez en "Gerontion", poema que coincide cronológicamente con "The Preacher as Artist", reseña en la cual el crítico citaba al predicador y así manifestaba su incipiente interés por él. Más tarde, tras su entrada en la Iglesia de Inglaterra, la creciente admiración del nuevo anglicano por el Obispo renacentista dió origen a un largo ensayo sobre él y a un poema, "Journey of the Magi", cuyo punto de partida fue un pasaje procedente del sermón navideño de 1622. Otras huellas de Andrewes figuran sobre los demás poemas religiosos de Eliot ("A Song for Simeon", "Ash-Wednesday" y Four Quartets) y, según admitió el propio autor, la prosa de aquél afectó a la del sermón de Murder in the Cathedral.

Ambos escritores no sólo compartieron el gusto general por la paradoja, sino que algunos ejemplos concretos de ella pasaron de los sermones de Andrewes directamente a los poemas de Eliot.

Las cualidades de Lancelot Andrewes que más atrajeron a Eliot en cuanto crítico coinciden con las que mayor influencia ejercieron sobre él en cuanto poeta.

NOTAS AL CAPITULO V

1. Lyndall GORDON, Eliot's Early Years, Oxford, O.U.P., 1977, p. 60; en un apéndice (pp. 141-2) se incluye una lista de libros sobre el tema que Eliot leyó entre 1908 y 1914.
2. Paris, 1867.
3. T.S.E., To Criticize, p. 15.
4. Christine MEYER, "Some Unnoted Religious Allusions in T.S. Eliot's 'The Hippopotamus'", Modern Language Notes, LXVI, 4 (April, 1951) pp. 241-5.
5. Este aspecto ha sido estudiado por Karen T. ROMER en "T.S. Eliot and the Language of Liturgy", Renascence, XXIV (Spring, 1972) pp. 119-35.
6. T.S.E., "A Dialogue on Poetic Drama", en John DRYDEN, Of Dramatick Poesie, London, Etchells and Macdonald, 1928, pp. XI-XXVI; repr. como "A Dialogue on Dramatic Poetry" en Selected Essays, pp. 43-58. Cfr. ob. cit., pp. 47-9.
7. Daniel John ROGERS, "Dramatic Use of the Liturgy in the Plays of T.S. Eliot: a Secular Evolution", Dissertation Abstracts, XXIV (April, 1964) p. 4198.
8. Carta de T.S.E. a John Hayward (2-IX-1942) repr. en Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, London, Faber and Faber, 1978, p. 70.
9. Robert F. FLAISNER, en "Prufrock's Peach", Research Studies, XLIV, 2 (June, 1976) p. 123, sugiere que Eliot tenía presente el episodio del hurto de las peras descrito en el libro II de las Confesiones al escribir "The Love Song of J. Alfred Prufrock". Tal posibilidad carece de fundamento sólido y puede ser juzgada como extremadamente improbable.
10. T.S.E., The Complete Poems, p. 79, nota al verso 307 de The Waste Land.
11. Saint AUGUSTINE, The Confessions (Transl. by Edward B. Pusey), New York, P.F. Collier & Son Corporation, 1937, p. 133.
12. T.S.E., The Complete Poems, p. 79.
13. Cfr. Staffan BERGSTEN, A Study in the Structure and Symbolism of T.S. Eliot's Four Quartets, Lund, Berlingska Boktryckeriet, 1960, pp. 55-6 y 96-7; Peter MILWARD, A Commentary on T.S. Eliot's Four Quartets, Tokyo, The Hokuseido Press, 1968, pp. 17 y 36.
14. Cfr. Louis L. MARTZ, "The Wheel and the Point", Sewanee Review, LV (Winter, 1947) pp. 126-47 y David E. WARD, "The Cult of Impersonality: Eliot, St. Augustine and Flaubert", Essays in Criticism, XVII (April, 1967) pp. 172-3.

15. Dom Roger HUDLESTON (ed.), Revelations of Divine Love Shewed to a Devout Ankeress by Name Julian of Norwich, London, Burns & Oates, 1952, p. 48. El editor suele transcribir en inglés moderno, pero en este caso concreto reproduce también, en una nota, las palabras originales del manuscrito. Debe advertirse que en el presente trabajo se habían tomado las citas de la edición de R. Hudleston antes de tener noticias sobre cuál fue la empleada por T.S. Eliot. Helen GARDNER, en The Composition of Four Quartets, London, Faber & Faber, 1978, p. 71, reproduce una carta (2-X-1942) donde Eliot comunica a Hayward que ha utilizado la edición de Serenus de Cressy.
16. Ob. cit., p. 55.
17. Ob. cit., p. 72.
18. Ob. cit., p. 168.
19. Ob. cit., p. 169.
20. Carta de T.S.E. a John Hayward (2-IX-1942) repr. en Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, p. 70.
21. Aquí Hayward corrige a lápiz el error de Eliot, quien se estaba refiriendo a unos textos del siglo XIV.
22. Carta de T.S.E. a John Hayward (7-IX-1942) repr. en Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, pp. 70-1.
23. En la versión definitiva sólo Behovely aparece con mayúscula.
24. Carta de T.S.E. a John Hayward (2-IX-1942) repr. en Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, p. 70.
25. Abbot Justin Mc CANN (ed.), The Cloud of Unknowing, London, Burns Oates, 1952, p. 6. Esta fue la edición empleada por T.S.E., según él mismo comunicó a John Hayward en una carta (2-X-1942) cit. en Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, p. 71.
26. Carta cit. en n. 20. Vid supra, pp. 281-2.
27. Helen GARDNER, "Four Quartets: A Commentary", en B. RAJAN (ed.), T.S. Eliot. A Study of His Writings by Several Hands, London, Dennis Dobson, 1948, p. 76.
28. Abbot Justin Mc CANN (ed.), The Cloud of Unknowing, p. 64.
29. T.S.E., Selected Essays, p. 342.
30. T.S.E., "The Silurist", Dial, LXXXIII, 3 (Sept., 1927) p. 260.
31. T.S.E., "Thinking in Verse: A Survey of Early Seventeenth-Century Poetry", Listener, III, 61 (March 12, 1930) p. 443.
32. Ob. cit., p. 443.
33. T.S.E., "Mystic and Politician As Poet: Vaughan, Traherne, Marvell, Milton", Listener, III, 64 (April 2, 1930) p. 590.
34. T.S.E., "George Herbert", Spectator, 5411 (March 12, 1932) p. 361.
35. T.S.E., (erróneamente aparece como autor T. Mc G.), "The Mystical Doctrine of St. John of the Cross" (A Review), Criterion, XIII, 53 (July, 1934) pp. 709-10.
36. T.S.E., "Notes on the Way" (III), Time and Tide, XVI, 3 (Jan. 19, 1935) pp. 89-90.

37. Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, p. 107.
38. Friedrich W. STROTHMANN and L.V. RYAN, "Hope for Eliot's Empty Men", P.M.L.A., LXXIII, 4 (Sept., 1958) pp. 426-32.
39. Everett A. GILLIS, "Hope for Eliot's Hollow Men?", P.M.L.A., LXXV (Dec., 1960) pp. 635-7 y expuso de manera más extensa sus opiniones sobre el poema en "The Spiritual Status of Eliot's Hollow Men", Texas Studies in Language and Literature, II (1960) pp. 464-75.
40. Friedrich W. STROTHMANN and L.V. RYAN, "Hope for Eliot's Hollow Men?", P.M.L.A., LXXV, 5 (Dec., 1960) pp. 637-8.
41. Carta personal de T.S.E., repr. por Bonamy DOBREE en "T.S. Eliot -- A Personal Reminiscence", Sewanee Review (Winter, 1966) p. 101.
42. T.S.E., Selected Essays, p. 416.
43. San JUAN DE LA CRUZ, Noche oscura del alma, II, VI en Obras, Madrid, Apostólo de la Prensa, 1954, p. 395.
44. Libro II, capítulos 18, 19 y 20.
45. Vid infra pp. 330.
46. San JUAN DE LA CRUZ, Subida al Monte Carmelo, I, I, en Obras, p. 23.
47. "Noche Oscura", 2ª canción.
48. San JUAN DE LA CRUZ, Noche oscura, II, XVIII, en Obras, p. 442.
49. Subida al Monte Carmelo, I, XIV, en Obras, p. 67.
50. Ob. cit., pp. 444-50.
51. Noche oscura, I, II, en ob. cit., p. 342.
52. Subida al Monte Carmelo, II, VI, en ob. cit., p. 87.
53. Ob. cit., p. 87.
54. Ob. cit., pp. 87-8.
55. Ob. cit., p. 87.
56. Noche oscura, II, IX, en ob. cit., pp. 405 y 407.
57. Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, p. 42.
58. E. Allison PEERS (ed.), The Complete Works of Saint John of the Cross, London, Burns, Oates and Washbourne, 1934. Traducción citada por Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, p. 107.
59. Subida al Monte Carmelo, I, XIII, en Obras, p. 66.
60. Vid supra p. 331. Por su parte, Sir Thomas Browne escribe en la segunda parte de Religio Medici, "For this world I count it not an inn but an hospital: a place not to live, but to die inn".
61. Subida al Monte Carmelo, I, VI, en Obras, p. 41.
62. Cántico Espiritual, en Obras, pp. 561-2.
63. Vid supra p. 286. Vid infra p. 405.
64. Noche oscura, II, XX, en Obras, p. 451.
65. Sister M. CLEOPHAS, "Notes on Levels of Meaning in Four Quartets", Renaissance, II (Spring, 1950) pp. 102-16.
66. Sister Bernadette COUNIHAN, "Four Quartets: An Ascent to Mount Carmel?", Wisconsin Studies in Literature, VI (1969) pp. 53-71.
67. Thought, XXXIV (Spring, 1959) pp. 107-27.

68. Louis L. HARTZ, "Donne and the Meditative Tradition", Thought, XXXIV, 133 (Summer, 1959) p. 274.
69. T.S.E., "The Preacher as Artist", Athenaeum, 4674 (Nov. 28, 1919) pp. 1252-3. (A review of Donne's Sermons. Selected Passages, with an Essay by Logan Pearsall Smith).
70. T.S.E., "Prose and Verse", Chapbook, 22 (April, 1921) p. 7.
71. Esto afirma Lyndall GORDON en Eliot's Early Years, p. 125.
72. Ob. cit., p. 130.
73. T.S.E., "Lancelot Andrewes", T.L.S., 1286 (Sept. 23, 1926) pp. 621-2.
74. T.S.E., "Bruce Lyttelton Richmond", T.L.S., 3072 (Jan. 13, 1961) p. 17.
75. T.S.E., Selected Essays, p. 341.
76. Ob. cit., p. 344.
77. Ob. cit., p. 347.
78. Ob. cit., p. 353.
79. Ob. cit., p. 347.
80. London, Faber & Gwyer, 1928.
81. Garden City, Doubleday, Doran, 1929.
82. London, Faber & Faber, 1936. Edición americana: New York, Harcourt, 1936.
83. London, Faber & Faber, 1932.
84. Esta errata fue advertida por William HARMON en "T.S. Eliot's Raids on the Inarticulate", P.M.L.A., XCI, 3 (1976) pp. 450-9.
85. T.S.E., "Archbishop Bramhall", Theology, XV, 85 (July, 1927) pp. 11-7. Cfr. especialmente en Selected Essays pp. 354, 361 y 362.
86. T.S.E., To Criticize, p. 20.
87. Lancelot ANDREWES, XCVI Sermons, London, Richard Badger, 1641, p. 112.
88. T.S.E., Selected Essays, p. 349.
89. T.S.E., "Grammar and Usage", Criterion, V, 1 (Jan., 1927) p. 122.
90. Lancelot ANDREWES, XCVI Sermons, p. 143.
91. Daniel A. HARRIS, "Language, History and Text in Eliot's 'Journey of the Magi'", P.M.L.A., XCV, 5 (Oct., 1960) pp. 838-56.
92. Lancelot ANDREWES, XCVI Sermons, pp. 193-202, 203-13 y 249-59.
93. F.O. MATTHIESSEN, The Achievement of T.S. Eliot, London, O.U.P., 1947, p. 194.
94. Peter MILWARD, A Commentary on T.S. Eliot's Four Quartets, p. 106.
95. Sean LUCY, T.S. Eliot and the Idea of Tradition, London, Cohen & West, 1960, p. 155.
96. T.S.E., To Criticize, p. 20.

VI

DANTE ALIGHIERI (1265-1321)

E' la sua volontate è nostra pace

Our peace in His will

Cuando T.S. Eliot llegó a Harvard, encontró allí una floreciente tradición de estudios sobre Dante, iniciada por Longfellow, continuada por James Russell Lowell junto con Charles Eliot Norton y en aquellos momentos enriquecida por Charles Hall Grandgent (1). Siguiendo el método usual en dicha universidad, consistente en abordar los textos sin largos preliminares teóricos y aunque no se hubiesen alcanzado todavía unos buenos conocimientos lingüísticos, el joven comenzó a leer la Divina Comedia en 1911. En varias ocasiones él mismo ha relatado su feliz experiencia, aportando nuevos datos cada vez y recordándola siempre con afecto. Según su propio testimonio, a la edad de veintidós años se vio profundamente impresionado por unos versos que le atraían aún antes de comprenderlos. El entusiasmo, inmediato y espontáneo, le impulsaba a desentrañar, con la ayuda de una traducción en prosa, el significado de ciertos pasajes; el interés por las pa-

labras mismas de Dante le inducía a memorizar fragmentos o cantos^{completos} que más tarde recitaba mentalmente en la lengua original durante sus ratos de ocio. Así, poco a poco, se fue sumergiendo en la poesía de Dante (2).

Las anotaciones hechas por el lector en la edición bilingüe empleada entonces y conservada en la Houghton Library muestran cómo meditó sobre la Divina Comedia en su totalidad (3). Ahora bien, si el Infierno suscitó su absoluta admiración, en cambio el final del Purgatorio y el Paraíso completo le resultaron algo difíciles de aceptar. El principal obstáculo residía en la suma de dos prejuicios: uno contra las imágenes prerrafaelitas (The Blessed Damozel" de Rossetti quedó en la mente de Eliot ligada con Beatriz y durante años le impidió una apreciación objetiva de ésta (4)) y otro contra toda poesía alegre, optimista y esperanzada (que él asociaba con la del siglo XIX) (5). Tras haber superado ambas trabas, su gusto por la Divina Comedia fue creciendo a lo largo del tiempo sin decaer jamás.

Ezra Pound, a través de la conversación y de The Spirit of Romance, vino a intensificar el interés que ya había nacido en Eliot. Se ha dicho que Pound transmitió a su amigo numerosos errores sobre la Divina Comedia y que los dos tenían una visión totalmente deformada de la obra (6). No es éste el lugar apropiado para debatir la validez de los juicios de ambos escritores en el marco de la crítica universal sobre Dante. Eliot, lejos de presentarse como un erudito en la materia, incluso negó expresamente serlo (7). En este sentido, el influjo de Pound, si bien pudo originar algunas distorsiones, estimuló a Eliot

para que profundizara en su estudio de Dante y lo ampliara mediante la lectura de Cino y Guido Cavalcanti. Las huellas de The Spirit of Romance son fácilmente detectables en las primeras páginas de Eliot sobre la Divina Comedia pero, aún más importante que las ideas concretas sugeridas por Pound, es la afición compartida por los dos amigos como algo vivo.

Así pues, la crítica eliotiana sobre Dante arranca de tres elementos fundamentales: la lectura directa y entusiasta que de la Divina Comedia hizo el autor, la corriente de estudios de Harvard simbolizada en concreto por Grandgent y Santayana (cuyas respectivas obras Dante y Three Philosophical Poets el crítico reconoció haber empleado) y el estímulo de Ezra Pound. Además de un elevado número de referencias dispersas en otras publicaciones, Eliot dedicó tres ensayos completos al poeta: "Dante as a "Spiritual Leader"" o "Dante" (1920), "Dante" (1929) y "What Dante Means to Me" (1950).

"Dante as a "Spiritual Leader"" apareció en The Athenaeum como una reseña sobre Dante de Henry Dwight Sidgwick (3) y en el mismo año fue reproducida, con varias modificaciones, en la colección de ensayos The Sacred Wood bajo el título de "Dante" (9). Los cambios, concentrados particularmente en el comienzo y en el final, consistieron en eliminar los leves elogios a Sidgwick dejando sólo los ataques, añadir un pasaje atacando unas palabras de Valéry y alterar algunos párrafos. Quedaron suprimidos los comentarios restrictivos sobre Dante tales como:

"The talent of Dante was not for discovery,

but for organization. His knowledge is encyclopaedic, but unacquainted with the curiosity, the empiricism, of such a mind as Leonardo's. It was not a scientific mind. He was more attracted by the emotional aspect of extant knowledge than he was impelled to explore the unknown. His politics were emotional."

Todo ello tuvo como resultado que se convirtiera en un ensayo lo que en su origen era claramente una reseña.

Aquí Eliot interpreta la poesía de Dante a la luz de The Spirit of Romance, obra que cita una vez aunque emplea muchas más, condensando largas disquisiciones o bien desarrollando ciertas sugerencias. Por ejemplo, Pound le inspiró la comparación entre Dante y Shakespeare que, presente ya en un ensayo de 1919 (10), sería una constante en su crítica.

"Dante" (1920) es una meditación en torno al uso que de la alegoría hizo el poeta florentino:

"(...) the allegory is the scaffold on which the poem is built. (...)

The emotional structure within this scaffold is what must be understood -- the structure made possible by the scaffold. This structure is an ordered scale of human emotions" (11).

Según el crítico, gracias a la alegoría, Dante consiguió presentar las emociones de la forma más completa y ordenada, mejor que ningún otro.

"Dante" (1920) constituyó el núcleo que, al expandirse, dio lugar a "Dante" (1929). El primer ensayo resulta superficial junto al segundo, pues las ideas sólo esbozadas en aquél fueron ampliadas y matizadas en éste. Al compararlos, se aprecia cómo Eliot profundizó en su estudio durante los años que los separaron. En el intervalo, desde 1920 hasta 1929, fueron muy frecuentes y siempre elogiosas las alusiones al poeta en la crítica eliotiana. Incluso, si en el ensayo de 1920 Dante y Shakespeare quedaron nivelados (uno ensalzado por su capacidad de ordenar las emociones y estudiar las relaciones entre ellas y otro por su habilidad para analizar cada emoción por separado), en el prefacio para la edición de The Sacred Wood de 1928 Eliot expresó su preferencia por la poesía de aquél, puesto que ilustraba una actitud más sana hacia el misterio de la vida (12).

Además, el acercamiento de Eliot a la Iglesia Anglicana debió de desempeñar un papel esencial en su creciente admiración hacia Dante. En "Dante" (1920) él ya se había referido a la filosofía y a la teología de las que el poeta medieval se había beneficiado por estar integradas en la vida misma de su tiempo, pero no había hecho ningún juicio de valor sobre ellas (13). En otro ensayo del mismo año, se alababa la forma en que Dante había empleado una filosofía "quizás" menos interesante que la de Blake, pero mejor fundida con la poesía (14):

"The concentration resulting from a framework of mythology and theology and philosophy is one of the reasons why Dante is a classic,

and Blake only a poet of genius" (15).

Y, en 1926, al comparar a Sir John Davies con Dante, el crítico observaba:

"Dante was a vastly greater poet, and the philosophy which he expounds is infinitely more substantial and subtle" (16).

En "Shakespeare and the Stoicism of Seneca" Eliot habló del coherente sistema de pensamiento sobre el que se había basado Dante, construido por un hombre tan grande como él: Santo Tomás de Aquino (17).

Todas éstas son pruebas que demuestran cómo los calificativos elogiosos que alrededor de 1920 se dirigieron al uso de la filosofía hecha por Dante acabaron siendo aplicados hacia 1927 a la filosofía misma.

"Dante" (1929) apareció por primera vez bajo forma de libro, incluido en la serie "The Poets on the Poets", y dedicado a Charles Maurras (18). A partir de 1932 el ensayo quedó integrado en Selected Essays, donde se convirtió en uno de los más elogiados de la colección, incluso por parte de críticos en general poco favorables hacia el autor (19). El estudio se divide en tres partes: I) "The Inferno", II) "The Purgatorio and The Paradiso" y III) "The Vita Nuova".

" Con mayor prudencia y menor brusquedad que Pound, Eliot comienza por exponer la idea, compartida por ambos, según la cual es preferible iniciar directamente la lectura de

un poema prescindiendo de elaboradas introducciones teóricas y evoca su propia experiencia en este sentido con la Divina Comedia. El crítico se pregunta por qué resulta Dante tan fácil de leer y apunta dos razones: su universalidad y su particular lucidez poética. Dante sería el más universal de los poetas que escribieron en lenguas modernas porque el italiano de su época estaba muy cerca del latín medieval y éste sirvió para comunicar a todo Occidente cuando estaba mentalmente mucho más unido que en la actualidad. Además de utilizar una lengua de tales características, Dante empleó el método alegórico, común a Europa entera, que, paradójicamente, contribuía a simplificar y a hacer inteligibles sus escritos. Consciente de que el método alegórico puede, a primera vista, no ofrecer atractivo alguno a sus lectores, Eliot trata de analizar el término eliminando sus connotaciones peyorativas:

"(...) for a competent poet, allegory means clear visual images" (20).

Dante, cuya imaginación era visual, hizo ver lo que él vio:

"Speech varies, but our eyes are all the same"
(21).

Por ello prefirió un lenguaje simple, con escasez de metáforas y abundancia de comparaciones o símiles.

A continuación, Eliot intenta demostrar su teoría sobre las claras imágenes visuales basándose en un gran número

de citas extraídas del Infierno y recuerda los episodios concretos que más le atrajeron personalmente (en especial el de Brunetto y el de Ulises).

La segunda parte del ensayo se inicia con una recapitulación de la primera:

"For the science or art of writing verse, one has learned from the Inferno that the greatest poetry can be written with the greatest economy of words, and with the greatest austerity in the use of metaphor, simile, verbal beauty, and elegance" (22).

En esta frase se percibe el interés por Dante de Eliot en cuanto poeta más que en cuanto crítico y lo mismo sucede con las palabras acerca de la lección por él extraída del Purgatorio y Paraíso:

"From the Purgatorio one learns that a straightforward philosophical statement can be great poetry; from the Paradiso, that more and more rarefied and remote states of beatitude can be the material for great poetry" (23).

Así pues, a los poetas contemporáneos Eliot les recomienda tomar por maestro a Dante, quien será para ellos un modelo más seguro que cualquier escritor inglés, incluido Shakespeare.

Tras haber insistido en la necesidad de que la Divina

Comedia sea leída como un conjunto pues cada parte ilumina las otras dos, el crítico evoca ciertos pasajes del Purgatorio y del Paraíso como anteriormente había hecho al comentar el Infierno. Esta segunda parte del ensayo acaba con un último juicio sobre la Divina Comedia en su totalidad:

"And the third point is that the Divine Comedy is a complete scale of the depths and heights of human emotion; that the Purgatorio and Paradiso are to be read as extensions of the ordinarily very limited human range. Every degree of the feeling of humanity, from lowest to highest, has, moreover, an intimate relation to the next above and below, and all fit together according to the logic of sensibility"
(24).

La tercera parte, menos extensa que las dos primeras, está consagrada al análisis de la Vita Nuova, la obra aún inmadura que, según Eliot, ayuda a comprender la Divina Comedia pero ha de leerse después de ella. Ante los críticos que consideran principalmente los elementos biográficos de la Vita Nuova y los que se interesan más por su carácter alegórico, Eliot prefiere tomarla como una mezcla de biografía y alegoría. Para apreciar esta obra en su justa medida, el hombre de hoy debe superar dos dificultades: no esperar de ella una "confesión" y acostumbrarse a encontrar el significado en las causas finales en lugar de en los orígenes (la causa final del amor huma-

no sería el amor más alto que atrae hacia Dios). Además, para entender la Vita Nuova el lector moderno debe conocer bien a los contemporáneos de Dante y a sus predecesores provenzales. En resumen, Eliot aconseja leer en primer término la Divina Comedia, después la Vita Nuova y por último las obras en el que el poeta se inspiró, mejor que libros modernos acerca de él y su tiempo (25).

En "Dante" (1929) quedaron expuestas las principales ideas de Eliot sobre Dante y a partir de entonces pocas novedades dió a conocer acerca del tema. Más bien matizó determinados juicios e insistió en algunos puntos. Por ejemplo, siguió comparando a Dante con Shakespeare advirtiéndolo, como ya había hecho en "Shakespeare and the Stoicism of Seneca" (1927) (26), que prefería la cultura que produjo al primero (27). Por otra parte, al convertirse entre 1927 y 1930 en negativa la favorable actitud de Eliot hacia Baudelaire, Dante fue empleado como contraste para poner de relieve las limitaciones del poeta francés (28). Asimismo, Eliot continuó aconsejando a los poetas que tomasen por modelo a Dante, de quien hasta el más pequeño podría aprender algo (29). Y, al estudiar al clásico universal por excelencia, Virgilio, tuvo un recuerdo para Dante, "the classic in a modern European language" (30).

El último ensayo de Eliot sobre Dante está constituido por el texto de una charla que pronunció en julio de 1950 en el Instituto Italiano de Londres. Publicado primero como "Talk on Dante" (31), fue reproducido en To Criticize the Critic como "What Dante Means to Me", título muy apropiado para el contenido. En efecto, aquí el autor advierte

que, no teniendo nada nuevo que añadir a lo expuesto en el ensayo de 1929, va a hablar sencillamente sobre lo que Dante ha significado para él. Así pues, "What Dante Means to Me" es una reflexión hecha por el propio Eliot acerca de la influencia que Dante ejerció sobre él. Además, aquí se hallan observaciones interesantes en torno al tema del influjo literario en general y en torno al modo en que otros escritores afectaron a su poesía.

Tras declarar que no se considera un especialista en Dante (hasta el punto de que aún le es imposible prescindir de la traducción en prosa junto al texto original), Eliot intenta definir su deuda hacia el poeta florentino:

"The kind of debt that I owe to Dante is the kind which goes on accumulating, the kind which is not the debt of one period or another of one's life" (32).

También tiene unas palabras de recuerdo para su obra crítica acerca de Dante:

"When I have written about Baudelaire, or Dante, or any other poet who has had a capital importance in my own development, I have written because that poet has meant so much to me, but not about myself, but about that poet and his poetry. That is, the first impulse to write about a great poet is one of gratitude; but the reasons for which one is grateful may play a very small part in a critical appreciation of that poet" (33).

En cuanto a la naturaleza de la influencia de Dante sobre su poesía, Eliot distingue entre la utilización de una cita para evocar una escena dantesca con el fin de establecer una relación entre el infierno y la vida moderna (por ejemplo, en The Waste Land) y un fenómeno distinto como es la imitación (por ejemplo, la que se hace en "Little Gidding"). Después indica que la deuda más importante no se halla en pasajes concretos y, aunque alude a su deuda hacia la visión de la vida, la filosofía y la teología que subyacen en la Divina Comedia, opta por no profundizar en la cuestión. En cambio, añade unos comentarios sobre lo que todo poeta puede aprender de Dante:

"The fist is, that of the very few poets of similar stature there is none, not even Virgil, who has been a more attentive student of the art of poetry, or a more scrupulous, painstaking and conscious practitioner of the craft" (34).

Habiendo explicado con detenimiento esta primera lección, él mismo la resume brevemente y apunta la segunda:

"That is one lesson: that the great master of a language should be the great servant of it. The second lesson of Dante -- and it is one which no poet, in any language known to me, can teach -- is the lesson of width of emotional range" (35).

Finalmente, expresa la convicción de que Dante es el poeta más europeo del continente, el menos provincial sin haber dejado para ello de ser local.

Sobre esta última idea volvería el crítico unos años más tarde, en 1955 (durante la conferencia pronunciada en la universidad de Hamburgo con motivo de la concesión del premio Hanseático Goethe), al calificar a Dante, Shakespeare y Goethe como los tres grandes poetas europeos por la abundancia, la amplitud y la unidad de sus respectivas obras (36). El asociar a Dante con Shakespeare venía siendo un lugar común de la crítica eliotiana, pero sorprende este repentino "ascenso" de Goethe, especialmente si se trae a la memoria que en "Dante" (1929) la conexión había sido tan desfavorable como muestran las siguientes palabras:

"Goethe always arouses in me a strong sentiment of disbelief in what he believes: Dante does not. I believe that this is because Dante is the purer poet, not because I have more sympathy with Dante the man than Goethe the man" (37).

El propio crítico cita Man or Matter de Ernst Lehrs, el libro que le hizo modificar su actitud hacia las opiniones sostenidas por Goethe (38). También el momento y las circunstancias en que debía pronunciarse la conferencia pudieron afectar su contenido. En cualquier caso, las últimas consideraciones de Eliot acerca de Dante versaron sobre el carácter europeo de su obra valorada junto a las de Shakespeare y Goethe.

Sólo una breve referencia más sobre Dante apareció en "To Criticize the Critic" (1961), donde Eliot evocó su primera lectura de la Divina Comedia y sintetizó así lo que entonces había sido aquella experiencia para él:

"In my youth, I think that Dante's astonishing economy and directness of language -- his arrow that goes unerringly to the centre of the target -- provided for me a wholesome corrective to the extravagances of the Elizabethan, Jacobean and Caroline authors in whom I also delighted" (39).

En 1964, el comité internacional para la celebración del séptimo centenario del nacimiento de Dante invitó a Eliot para que abriera los actos en Florencia pronunciando una conferencia, pero el autor, en un estado de salud ya muy precario, no se atrevió a aceptar el compromiso (40). Le hubiera sido imposible cumplirlo puesto que precisamente en enero de 1965, año del centenario, le sobrevino la muerte.

Esta revisión de la crítica en torno a Dante ha servido para comprobar cómo la actitud de Eliot hacia el poeta, siempre favorable, fue de interés creciente. Bien dispuesto desde la primera lectura, fue superando las dificultades que en un comienzo perturbaban su apreciación total de la Divina Comedia y que suscitaron en él ciertas reservas. Profundizando a través de los años en el estudio de la obra, fue comprendiéndola progresivamente en todas sus

dimensiones. La Divina Comedia, con sus múltiples aspectos y su gran riqueza poética, proporcionó a Eliot material de reflexión desde los veintidós años hasta el final de su vida.

Al mismo tiempo, con este repaso de los escritos de Eliot sobre Dante, han quedado reflejados los testimonios que dejó el autor acerca de su deuda general en cuanto poeta hacia el florentino. Teniendo bien presente que, según indicaba él mismo, lo más importante es definir el influjo profundo, conviene sin embargo trazar las huellas concretas de la Divina Comedia en cada uno de los poemas como paso previo a la evaluación global de la influencia. De todos modos, antes de alcanzar una conclusión, será preciso volver a considerar algunos de los argumentos expuestos en los ensayos, pues ellos dan a conocer la esencia de lo que atrajo a Eliot en la obra de Dante y lo que aprendió como discípulo suyo.

Así pues, con el objetivo final de sintetizar las principales características de esta deuda literaria, a continuación van a consignarse los datos referentes a la presencia de Dante en los poemas eliotianos y al uso particular que de la Divina Comedia hizo el poeta moderno en cada una de sus composiciones.

Cuando, bajo el título de Prufrock and Other Observations, Eliot publicó en 1917 su primer libro de poemas, lo dedicó a Jean Verdenal con el epígrafe siguiente:

Or puoi la quantitate
comprender dell'amor ch'a te mi scalda,

quando dismento nostra vanitate,
trattando l'ombre come cosa salda.

El poeta tomó tales palabras, que Estacio dirige a Virgilio en el Purgatorio (XXI, 133-6), con el fin de testimoniar su amistad al malogrado Jean Verdenal, conocido en París durante el curso 1910-1911 cuando ambos eran estudiantes y compartían la misma pensión en Rue St. Jacques (41). En "Dante" (1929), Eliot comentaría el emocionante encuentro de las sombras de Virgilio y Estacio, incluso citando los versos reproducidos en la dedicatoria de 1917 (42).

"The Love Song of J. Alfred Prufrock", poema que inicia el volumen de Prufrock and Other Observations, también tiene como epígrafe unos versos procedentes de la Divina Comedia (43):

S'io credessi che mia risposta fosse
a persona che mai tornasse al mondo,
questa fiamma staria senza più scosse.
Ma per ciò che giammai di questo fondo
non tornò vivo alcun, s'i odo il vero,
senza tema d'infamia ti rispondo.

Así comienza su discurso en el octavo círculo del infierno el Conde Guido de Montefeltro, cuyo espíritu se abrasa envuelto en una llama, dispuesto a explicar con toda sinceridad sus malos actos, en la creencia de que Dante es un muerto como él y por tanto no podrá volver al mundo de los vivos y repetir allí lo que él le cuente (Infierno,

XXVII, 61-6). Hay una cierta ironía en el pasaje pues Guido, que fue capaz de engañar a todos los hombres con sus artimañas, se traiciona a sí mismo confesando sus pecados a quien los hará públicos.

El epígrafe, conectado con el poema mismo a través del then que aparece en el primer verso, ilumina el conjunto de "The Love Song" (44). Prufrock, temeroso de las opiniones que sobre él puedan tener los demás, parte de la misma suposición falsa que Guido. Si supieran que la verdad sobre sus vidas iba a ser revelada, ninguno de los dos se atrevería a hablar, pero ambos están en el Infierno y no imaginan que sus respectivos interlocutores sean capaces de salir de allí y dar a conocer lo que han oído.

Hay además una cierta similitud entre los caracteres de Guido y Prufrock, uno confinado en la llama y otro replegado sobre sí mismo, ambos aislados del mundo exterior y al mismo tiempo deseosos de comunicar con él. Para esto encuentran dos obstáculos: el miedo al juicio de los demás y la dificultad material para expresarse. La voz del Conde Guido, que en un principio se percibe como un confuso rumor, va siendo cada vez más clara. Prufrock, que en un primer momento no acierta a expresar sus sentimientos, acaba por ofrecer al lector (el you del poema) un retrato completo de sí mismo.

Ambos creen saberlo todo; Guido, a la vez orgulloso y arrepentido de su pasado, dice "Io seppi tutte" (Infierno, XXVII, 77) y Prufrock repite, con el tedio que siente quien nada nuevo espera, "known them all" (v. 52). Pero no conviene extremar los paralelismos hasta el punto de dar la impresión de que Prufrock es el retrato de Guido.

Si en algunos aspectos se asemejan, en otros muchos más difieren.

El epígrafe introduce en "The Love Song" el elemento dantesco, del cual existen otros ejemplos en el poema. Así, la invitación de los primeros versos recuerda el comienzo del viaje que emprenden Virgilio y Dante. Antes de iniciar el camino, Dante, temeroso y consciente de su indignidad ante tamaña empresa, dice a Virgilio:

Io non Enea, io non Paolo sono: (45)
(Infierno, II, 32)

recordando de este modo la visita de Eneas al infierno y de San Pablo al cielo, grandes hombres que él no se atreve a emular. De igual manera, Prufrock insiste en su pequeñez y niega expresamente ser como San Juan Bautista o como Hamlet:

I am no prophet
(...)
No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be
("The Love Song", 83 y 111)

Por otra parte, la evocación en "The Love Song" de la figura de Lázaro (v v. 94-5), tras haber salido de la tumba, trae de nuevo a la memoria el tema introducido mediante el epígrafe: el abandono del reino de los muertos para volver al de los vivos.

Salvo "The Love Song", los poemas anteriores a The Waste Land no muestran detalles concretos extraídos de la Comedia ni remodelaciones de versos en ella contenidos. La

presencia de Dante en la poesía eliotiana de estos años parece limitarse a los dos epígrafes ya citados y a un título.

Quizás siguiendo el ejemplo de Ezra Pound que había titulado su primer volumen de poesía A Lume Spento, Eliot publicó el tercero de los suyos como Ara Vos Prec (1920), tomando asimismo unas palabras del Purgatorio. La elección de semejante título es una temprana prueba del interés de Eliot por el canto XXVI del Purgatorio, sobre el encuentro del poeta florentino con sus predecesores Guido Guinicelli y Arnaut Daniel, que en "Dante" (1929) el crítico comentaría con detalle y le inspiraría como poeta en otras ocasiones. En el ensayo de 1929 se reproduce el final del admirado canto:

"Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan:
 consiros vei la passada folor,
 e vei jausen lo jorn, qu'esper, denan.
 Ara vos prec, per aquella valor
 que vos guida al som de l'escalina,
 sovegna vos a temps de ma dolor"
 POI S'ASCOSE NEL FOCO CHE GLI AFFINA.
 (Purgatorio, XXVI, 142-8) (46) .

Aquí, en el verso 145, se halla la frase de Arnaut Daniel, pronunciada en su lengua nativa, que Eliot adoptó como título, cometiendo el error de escribir Vus en lugar de Vos por unas razones explicadas más tarde por él mismo:

"The correct title of the book is Ara Vos

Prec. It only happened to be Vus on the title page because I don't know Provençal, and I was quoting from an Italian edition of Dante the editor of which apparently did not know Provençal either. It would seem that there is no such word as Vus in that language" (47).

La confusión se advirtió demasiado tarde, cuando todas las hojas estaban impresas y sólo se pudo subsanar en el tejuelo. El lapsus, imposible de corregir, debió de contrariar al autor y, aunque sea aventurado relacionar ambos hechos, debe reseñarse que la edición americana de la obra (que en esencia presentaba el mismo contenido de Ara Vos Prec., con algunas modificaciones en cuanto al orden y la sustitución de un poema) apareció el mismo año de 1920 bajo el sencillo título de Poems.

También^d del canto XXVI del Purgatorio extrajo Eliot las palabras con las cuales dedicó (primero en el ejemplar de regalo personal y después en todas las ediciones de la obra) The Waste Land a Ezra Pound:

For Ezra Pound
il miglior fabbro

Así había calificado Guido Guinicelli al poeta Arnaut antes de que éste hablase por sí mismo, cuando Dante encontró a ambos en el purgatorio purificándose por las faltas cometidas:

Fu miglior fabbro del parlar materno
(Purgatorio, XXVI, 117)

Eliot tomó este bello elogio de un poeta a otro para manifestar su profundo agradecimiento al amigo que con tanto entusiasmo le había prestado ayuda durante la elaboración de The Waste Land y al que además le unía un mismo interés por la Divina Comedia.

Las notas que el propio autor puso a The Waste Land indican todos los pasajes que a lo largo del poema han sido inspirados por Dante. Mediante tales notas, según se explicaría años después en "What Dante Means to Me" (1950), Eliot había pretendido que el lector reconociese las alusiones:

"And I gave the references in my notes, in order to make the reader who recognized the allusion, know that I meant him to recognize it, and know that he would have missed the point if he did not recognize it" (48).

Por ejemplo, en "The Burial of the Dead" hay un fragmento del cual dos versos proceden directamente del Infierno:

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.

(The Waste Land, 60-5)

El verso 63, según las notas del poema, tiene su fuente en:

(...) sì lunga tratta
di gente, ch'io non avrei creduto

che morte tanta n'avesse disfatta
(Infierno, III, 55-7) (49)

y el 64 en:

Quivi, secondo che per ascoltare,
non avea piante mai che di sospiri
che l'aura eterna facevan tremare.
(Infierno, IV, 25-7)

Pero, aparte de estas dos remodelaciones concretas de versos de la Divina Comedia, el fragmento citado completo (The Waste Land, 60-5) evoca el "limbo" que Dante describe en el canto III del Infierno. Este lugar, donde se encuentran quienes ni merecieron premio ni castigo, se funde en la mente de Eliot con la Ciudad de Baudelaire y su propia visión de la gran urbe moderna. El poeta mismo explicó esta evocación de la Divina Comedia:

"Certainly I have borrowed lines from him,
in the attempt to reproduce, or rather to
arouse in the reader's mind the memory, of some
Dantesque scene, and thus establish a relationship
between the mediaeval inferno and modern life" (50).

En efecto, los habitantes de The Waste Land pueden compararse con:

Questi sciaurati, che mai non fur vivi,
(Infierno, III, 64)

pues, como ellos, nunca han tenido una auténtica vida, sino una existencia vacía y estéril.

Además de las fuentes empleadas deliberadamente y reveladas por el poeta, otro pasaje del Infierno pudo sugerirle la escena de la multitud atravesando el puente de Londres al finalizar la jornada laboral. Se trata de la descripción de "Malebolge" con la negra roca que sirve de puente, donde Dante ve un gran número de condenados que él compara con la muchedumbre pasando, en ^{el} año del jubileo romano, por el puente de Sant Angelo, unos peregrinos hacia San Pedro y otros en dirección opuesta, hacia el monte:

Come i Roman, per l'esercito molto,
L'anno del Giubbileo, su per lo ponte
Hanno a passar la gente modo tolto:
Che dall'un lato tutti hanno la fronte
Verso il castello, e vanno a Santo Pietro;
Dall'altra sponda vanno verso il monte.
(Infierno, XVIII, 28-33)

Los empleados londinenses, tras haber cruzado el puente:

Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.
(The Waste Land, 66-8)

Entre la multitud que fija sus ojos en el suelo:

And each man fixed his eyes before his feet
(The Waste Land, 65)

el poeta cree distinguir a un conocido:

There I saw one I knew, and stopped him, crying:
"Stetson,
You who were with me in the ships at Mylae!
(The Waste Land, 69-70)

Esta situación trae a la memoria cualquiera de los momentos en que Dante reconoce a algún personaje entre los condenados, pero especialmente nos recuerda la identificación de Venedico Caccianimico que, avergonzado, había bajado la cabeza tratando de ocultarse:

Ch'io dissi: O tu che l'occhio a terra gette,
Se le fazion che porti non son false,
Venedico se' tu Caccianimico:
(Infierno, XVIII, 48-50)

La huella de Dante, tan clara en "The Burial of the Dead" e imperceptible en "A Game of Chess", aparece de nuevo en "The Fire Sermon", donde una de las tres Hijas del Támesis resume lo que ha sido su existencia:

Highbury bore me. Richmond and Kew
Undid me.
(The Waste Land, 293-4)

La frase está modelada sobre la que emplea para sintetizar su vida Pía, una de las tres almas libradas del infierno en el último instante:

Ricorditi di me, che son la Pia;

Siena mi fe, disfecemi Maremma.

(Purgatorio, V, 133-4) (51)

Tanto Pía de Tolomei como la Hija del Támesis recuerdan el lugar donde nacieron, Siena y Highbury respectivamente. Ahora bien, la correspondencia de unfid con disfecemi es irónica en The Waste Land, pues la Hija del Támesis se refiere a la seducción que ha sufrido y en cambio Pía hablaba de su muerte en la Marisma toscana. Además de señalar la fuente en sus notas, Eliot volvió a recordar el episodio en su ensayo "Dante" (1929), citando incluso el discurso completo de Pía de Tolomei (52).

En la última parte de The Waste Land, "What the Thunder said", Eliot vuelve a emplear la Divina Comedia dos veces más, aunque de manera distinta. En primer lugar, la torre donde quedó encerrado, hasta la muerte por inanición, el conde Ugolino (Infierno, XXXIII) sugiere al poeta moderno una bella imagen para expresar el concepto filosófico del ser aislado, la mónada de Leibniz o el centro finito de F.H. Bradley (53). El propio Eliot, al citar los versos de Dante, en la misma nota reprodujo también el texto de Bradley, fuentes ambas unidas en:

I have heard the key

Turn in the door once and turn once only

364

We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison
(The Waste Land, 411-4)

Una de las tres citas en lenguas extranjeras diferentes que aparecen hacia el final del poema:

Poi s'ascose nel foco che gli affina
(The Waste Land, 427)

es el último verso del canto XXVI del Purgatorio, que tanto admiraba el autor y del cual ya había extraído el título de Ara Vos Frec. Sobre la naturaleza de la llama en dicho canto reflexionaría Eliot en "Dante" (1929), contrastándola con la del infierno. Si en éste el tormento sale de los condenados, expresando su malvada esencia, en el purgatorio los penitentes aceptan deliberada y conscientemente el fuego purificador (54). Así pues, la evocación del fuego del purgatorio, donde se queman las almas mientras se preparan para la gloria, pone una nota de esperanza al término de The Waste Land.

En los borradores de The Waste Land quedaron unos pasajes también inspirados por Dante que no se incorporaron a la versión definitiva del poema. Por ejemplo, la pregunta:

"What is that noise now? What is the wind doing?"
(The Waste Land, 119)

en la versión definitiva tiene la siguiente respuesta:

Nothing again nothing
(The Waste Land, 120)

pero en el borrador la respuesta era otra:

Carrying
Away little light dead people (55)

Como bien apunta Valerie Eliot al editar el manuscrito, hay en dicha respuesta una alusión a Paolo y Francesca, cuyas ligeras sombras son impelidas por el viento en el segundo círculo del infierno:

Parlerei a que' duo, che insieme vanno,
E paion sì al vento esser leggieri.
(Infierno, V. 74-5)

Eliot mismo había analizado tal episodio en "Dante" (1920), advirtiéndolo que el recuerdo del gozo pasado es parte de la tortura que sufre Francesca y ésta, condenada pero sin haber perdido su humanidad, siente desecar que ya no puede satisfacer (56):

Nessun maggior dolore,
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria;
(Infierno, V. 121-3)

En el borrador de "A Game of Chess", el recuerdo del jardín de los jacintos:

I remember
The hyacinth garden. (57)

tiene el mismo valor que las emocionadas palabras de Francesca sobre el momento en que ella y Paolo se enamoraron.

El castigo físico de las almas en este segundo círculo del infierno consiste en ser arrastradas de un lado a otro por el viento, sin hallar nunca un instante de reposo. Los dos símiles empleados por Dante para describir tales sombras (el de los estorninos en Infierno, V, 40-5 y el de las grullas en V, 46-50) recibieron la atención crítica de Eliot en su ensayo de 1929 sobre el poeta florentino (58). Ahora bien, a pesar de que Pound sólo había puesto reparos al calificativo little y que los versos 45 y 46 completos fueron reproducidos en el segundo borrador de "A Game of Chess", aquéllos fueron suprimidos en la versión definitiva. Así, la bella imagen dantesca de las ligeras sombras conducidas por el viento desapareció en la poesía de Eliot.

Los ochenta y tres versos iniciales de "Death by Water", cuarta parte de The Waste Land, constituían una larga descripción de un naufragio basada parcialmente en el relato que de su trágico fin hace Ulises en el Infierno (XXVI, 90-142). Eliot sitúa el origen del viaje por mar en la costa de Nueva Inglaterra (menciona aquí por primera vez en su obra Dry Salvages) y presenta un ambiente de marineros norteamericanos contemporáneos suyos; pero, como en el relato del Infierno, es uno de los náufragos quien cuenta lo sucedido hablando alternativamente en primera persona de singular y de plural. Estos ochenta y tres versos merecieron la desaprobación de Pound ya cuando estaban manuscritos y, más tarde, mecanografiados, sufrieron múltiples tachaduras hasta el punto de quedar casi desechados

por el primer crítico del poema (59). Desalentado por la dura reacción del amigo (que alguien ha juzgado como un grave error (60)), Eliot le preguntó si debía suprimir también los últimos diez versos de "Death by Water" que no habían sido ni tachados ni comentados por Pound. Este respondió categóricamente, "ordenando", más que aconsejando, que el fragmento sobre Phlebas fuera conservado y así los que eran versos 84-93 del borrador pasaron a ser los únicos de "Death by Water" en la versión definitiva (61). De este modo, Dante quedó ausente en la cuarta parte de The Waste Land.

El episodio de Ulises quizás haya sido, de toda la Divina Comedia, el que más veces atrajo la atención de T.S. Eliot en sus ensayos. Ya en 1919 el crítico aludió a él como representativo de lo que, desde su punto de vista, era gran poesía, comparándolo con el pasaje de Faolo y Francesca (62). En sus dos ensayos sobre Dante, Eliot volvió a referirse al episodio de Ulises, brevemente en 1920 y con gran detenimiento en 1929 (63). Además, en el segundo estudio comparaba el tratamiento divergente que de la historia del héroe habían hecho Dante y Tennyson, contraste sobre el cual volvería el crítico en "In Memoriam" (1936) (64).

Entre los borradores de The Waste Land apareció un poema titulado Exequy que, después de numerosas correcciones por parte de Pound y de Eliot, éste, siguiendo el consejo de aquél, decidió eliminar de la obra (65). Pues bien, el último verso de este poema figuraba escrito a máquina con mayúsculas:

SOVEGNA VOS AL TEMPS DE MON DOLOR (66)

y era una cita del Purgatorio (XXVI, 147), tomada precisamente del encuentro de Dante con Guido Guinicelli y Arnaut Daniel tantas veces utilizado por el poeta moderno. Después, Eliot tachó a mano este último verso y lo sustituyó con su propia letra por otro también extraído de las palabras que pronuncia Arnaut en provenzal al término del canto (XXVI, 143):

Consiros vei la pasada folor (67)

Pero esta segunda cita fue tachada por el autor como lo había sido la primera. En cualquier caso, puesto que el poema completo no fue incorporado a The Waste Land ni publicado independientemente, ninguno de los dos versos habría aparecido en la poesía de Eliot.

Todos estos detalles sobre los manuscritos de The Waste Land pudieran parecer nimios, pero hemos creído conveniente reseñarlos pues muestran cómo la presencia de Dante en la elaboración de la obra fue mayor aún de lo que la versión definitiva del poema ha revelado.

La visión del mundo expresada en The Waste Land, la tierra baldía poblada de habitantes estériles, reaparece en "The Hollow Men", con la diferencia de que en este poema se acentúa una dimensión religiosa en cierto modo ya presente en el anterior (a través de la evocación de las dos figuras representativas de la espiritualidad de Oriente y Occidente). Además, al final de "The Hollow Men" se atisba el paraíso, "lugar" o "estado" que desde The Waste Land, por estar tan lejano, ni siquiera se percibía.

En la primera sección de "The Hollow Men", los hombres

vacíos se presentan a sí mismos en términos parecidos a los característicos de las almas descritas en el canto tercero del Infierno, es decir, aquéllas a las que Eliot había aludido deliberadamente en The Waste Land. Bajo un cielo sin estrellas, Dante había encontrado a quienes, por no ser merecedores ni de alabanza ni de vituperio, se ven condenados a vagar sin rumbo fijo por la llanura a la entrada del infierno, en una débil claridad, suspirando, quejándose y profiriendo gritos sin sentido. Eliot, inspirado parcialmente por tal escena pero también empleando otras fuentes literarias (como "The Heart of Darkness") (63), hace hablar a los hombres vacíos de contenido espiritual:

We are the hollow men
 We are the stuffed men
 Leaning together
 Headpiece filled with straw. Alas!
 Our dried voices, when
 We whisper together
 Are quiet and meaningless
 As wind in dry grass
 Or rats' feet over broken glass
 In our dry cellar
 ("The Hollow Men", 1-10)

Estos hombres se hallan juntos y, cuando hablan todos a la vez, como los de la Comedia, tampoco transmiten significado alguno. Dante había comparado el tumulto con la arena impelida por un torbellino (Infierno. III, 28-30);

"

Eliot, mediante un símil parecido a los que él tanto admiraba en la Divina Comedia, asemeja las voces al sonido del viento soplando sobre la hierba seca.

Los hombres huecos tienen otros puntos de contacto con las almas que ve Dante a la entrada del infierno. A todos les caracteriza la vacuidad, el no ser dignos de aprecio ni reprobación, el no haber dejado recuerdo alguno en el mundo, el no esperar morir porque en realidad no han vivido nunca:

Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion;
(*"The Hollow Men"*, 11-12)

Como se encuentran en la llanura que se extiende ante el infierno, todos los demás muertos los ven al pasar:

Those who have crossed
With direct eyes, to death's other Kingdom
Remember us -if at all- not as lost
Violent souls, but only
As the hollow men
The stuffed men.
(*"The Hollow Men"*, 13-8)

También el paisaje desértico de *"The Hollow Men"*:

This is the dead land
This is cactus land
(*"The Hollow Men"*, 39-40)

371

se corresponde con la llanura del Infierno III, donde reina la penumbra:

Com'io discerno per lo fioco lume
(Infierno, 75)

In the twilight kingdom
("The Hollow Men", 38)

Los hombres huecos se agrupan a la orilla del río:

Gathered on this beach of the tumid river
("The Hollow Men", 60)

como las almas que contempla Dante en los bordes del Aqueronte:

Vidi gente alla riva d'un gran fiume:
(Infierno, III, 71)

En las secciones segunda y tercera de "The Hollow Men" se insiste en la circunstancia de que no aparecen los ojos:

Eyes I dare not meet in dreams
In Death's dream kingdom
These do not appear:
(...)
The eyes are not here
There are no eyes here

372

In this valley of dying stars
In this hollow valley
("The Hollow Men", 19-21 y 52-5)

Se trata de una referencia directa a los ojos de Beatriz que Dante no había querido confrontar cuando ella, después de muerta, le llamaba en sueños:

Nè l'impetrare spirazion mi valse,
Con le quali ed in sogno ed altrimenti
Lo rivocai; sì poco a lui ne calse.
(Purgatorio, XXX, 133-5)

Son los ojos que al final del Purgatorio Dante ya ni puede ni desea evitar:

Drizzar gli occhi ver me di qua dal rio.
(Purgatorio, XXX, 66)

Mille disiri più che fiamma caldi
Strinsermi gli occhi agli occhi rilucenti,
(Purgatorio, XXXI, 118-9)

Volgi, Beatrice, volgi gli occhi santi,
(Purgatorio, XXXI, 133)

Las voces entocando cánticos solemnes que los hombres huecos escuchan en la lejanía:

And voices are

In the wind's singing
More distant and more solemn
Than a fading star
("The Hollow Men", 25-8)

son las que cantan himnos al comienzo del canto trigésimo del Purgatorio.

Finalmente, se menciona el símbolo principal de la gloria:

Multifoliate rose
("The Hollow Men", 64)

que no es sino la blanca rosa del Paraíso:

E se l'infimo grado in sè raccoglie
Si grande lume, quant'è la larghezza
Di questa rosa nell'estreme foglie?
(Paraíso, XXX, 115-7)

In forma dunque di candida rosa
Mi si mostrava la milizia santa,
Che nel suo sangue CRISTO fece sposa;
(Paraíso ____, XXXI, 1-3)

Así pues, considerando el influjo de la Comedia sobre "The Hollow Men" en su conjunto, se advierte cómo casi todos los elementos descriptivos del valle donde habitan los hombres huecos proceden del canto tercero del Infierno.
For el contrario, aquello que se evoca como una realidad

lejana e inalcanzable cuya presencia se niega expresamente en el poema -los ojos de Beatriz, los cánticos de los bienaventurados y la rosa mística- ha sido tomado del Purgatorio XXX-XXXI y del Paraíso, XXX-XXXI.

En 1924, bajo el título general de Doris's Dream Songs, Eliot publicó tres poemitas: "Eyes that last I saw in tears", "The wind sprang up at four o'clock" y "This is the dead land" (69). El último de ellos se convirtió en la tercera parte de "The Hollow Men". Los dos primeros, aunque permanecieron independientes y figuran entre los "Minor Poems" en las ediciones de poemas completos de Eliot, se encuentran estrechamente ligados entre sí y relacionados con "The Hollow Men".

Las tres Doris's Dream Songs comparten un mismo escenario: el reino de los muertos descrito por Virgilio y Dante en la Eneida y la Comedia respectivamente. La fuente literaria principal de "Eyes that last I saw in tears" es, según hemos indicado en la sección sobre Virgilio, el encuentro entre Dido y Eneas relatado en el sexto libro de la Eneida (70). Los ojos en esta breve composición son los de Dido, que Eneas vió por última vez en la tierra bañados de lágrimas y que, en el Hades, le miran fríamente. Aquí la atención del héroe se centra en los ojos de la amada del mismo modo que Dante se había fijado en los de Beatriz. Este sería el punto de contacto del poemita con la Comedia, obra que también pudo estar en la memoria de Eliot cuando escribió los versos sobre tan admirado pasaje de la Eneida.

A la inversa sucede en "The wind sprang up at four o'clock", donde la fuente principal es la Comedia y la secundaria la Eneida. De esta última aquí sólo parece haberse

375

tomado, además de la mención del Tártaro, la atmósfera general del Hades que visitó Eneas (71). En "The wind sprang up at four o'clock" se emplean detalles concretos extraídos de los cantos centrales del Infierno, desde el séptimo hasta el duodécimo.

The waking echo of confusing strife

(v. 5)

es una referencia al eterno combate entablado entre los avaros y los derrochadores en la cuarta cavidad (Infierno, VII, 22-35).

En la imagen de Eliot:

Is it a dream or something else

When the surface of the blackened river

Is a face that sweats with tears?

(vv. 6-8)

se ha fundido el arroyo de aguas oscuras que después forma la laguna Estigia:

L'acqua era buia molto più che persa:

E noi, in compagnia dell'onde bige,

Entrammo giù per una via diversa.

(Infierno, VII, 103-5)

con el rostro de Felipe Argenti, condenado por su soberbia a permanecer en el lodo, que se define a sí mismo como uno de los que lloran (Infierno, VIII, 36). Mediante la imagen del río oscuro, visto como una faz llena de lágrimas,

Eliot simboliza el dolor y la angustia del infierno entero.

Los cuatro últimos versos:

I saw across the blackened river
The camp fire shake with alien spears.
Here, across death's other river
The Tartar horsemen shake their spears.

(vv. 9-12)

también se explican teniendo presente el canto duodécimo del Infierno. Aquí el protagonista se halla entre los centauros armados de saetas que amenazaron a Virgilio y a Dante y que atraviesan con sus flechas las almas de los condenados violentos cuando intentan salir del río de sangre en que se hallan inmersas (Infierno, VIII, 52-75). El río de oscuras aguas es el mencionado anteriormente, a través del cual se percibían a lo lejos las armas de los centauros. Después de cruzar "el otro río", es decir, el de roja espuma, pueden contemplarse de cerca a los centauros blandiendo sus armas.

Al componer otro poema, "Animula" (1929), Eliot volvió a inspirarse en la Comedia, concretamente en el canto decimosexto del Purgatorio. Allí Dante había preguntado a Marco si la causa del mal depende del cielo o de los hombres mismos y había recibido como respuesta una larga exposición sobre el libre albedrío. Marco le explicó cómo el alma sale de manos del Creador al igual que un niño, simple, inocente, movida por el instinto de la felicidad, inclinándose a lo gustoso y cómo después, si no tiene guía o freno, si no se rige por las leyes espirituales, se va pervirtiendo:

Esce di mano a lui che la vagheggia
 Prima che sia, a guisa di fanciulla,
 Che piangendo e ridendo pargoleggia,
 L'anima semplicetta, che sa nulla,
 Salvo che, mossa da lieto fattore,
 Volontier torna a ciò che la trastulla.
 Di picciol bene in pria sente sapore;
 Quivi s'inganna, e dietro 'ad esso corre,
 Se guida o fren non torce suo amore.
 (Purgatorio, XVI, 85-93)

Eliot fusiona en uno solo el contenido de los versos 85 y 88 y lo pone entre comillas como el punto de partida para su poema:

"Issues from the hand of God, the simple soul"
 ("Animula",1)

En "Animula" se traza el proceso que sigue el alma desde que sale de las manos del Creador hasta la muerte. Cuando nace, entra en contacto con un mundo hostil, ruidoso, de constantes mutaciones, lleno de obstáculos. Temerosa, el alma va avanzando como un niño cuyos sentidos comienzan a disfrutar de los placeres sencillos: el brillo de un árbol de Navidad, el viento, la luz del sol, el mar... Se esfuerza por comprender el entorno, comete errores y se contenta con banalidades. Cuando crece, tiene que arrastrar su propio peso, cada vez mayor, y se sumerge en un mundo de elucubraciones filosóficas. Al término de su vida, el alma sale de las manos del tiempo (en contraste con las de

Dios, de las cuales había salido) cubierta de imperfecciones.

El poema acaba con una especie de oración, modelada sobre el final del "Ave María" ("Pray for us now and at the hour of our death"), en la que se evoca la existencia pecadora de varios hombres y se suplica la intercesión de Nuestra Señora en el momento presente y en la hora de nuestro nacimiento:

Pray for us now and at the hour of our birth
(*"Animula"*, 37)

Así, sustituyendo death por birth se enlaza con el principio del poema y se resalta la importancia de protección al inicio, más todavía que al fin de la vida.

Como otra prueba de la estrecha relación entre la poesía y la crítica eliotianas, puede considerarse el hecho de que las palabras de Marco Lombardo que sirvieron de base para "Animula" aparecieron citadas en "Dante" (1929), ensayo que coincide cronológicamente con el poema.

"Ash-Wednesday" (1930) se compone de seis secciones de las cuales tres aparecieron por separado en 1927, 1928 y 1929 bajo los títulos de "Salutation", "Perch'io non spero" y "Som de l'escalina" respectivamente. Las tres composiciones quedaron integradas en la obra como secciones segunda, primera y tercera, perdiendo sus antiguos títulos. De los tres, nos interesa identificar aquí el último, "Som de l'escalina", tomado de las palabras en provenzal que dirige a Dante el poeta Arnaut, en el episodio de la Comedia más empleado por Eliot a través de su poesía:

Ara vos prec per aquella valor,
 Que vos guida al som de l'escalina
 Sovenha vos a temps de ma dolor.
 (Infierno, XXVI, 145-7)

En "Ash-Wednesday", la Comedia se suma a otras fuentes — en especial la Biblia, la liturgia cristiana y las doctrinas de San Juan de la Cruz—aunque con la particularidad de que el influjo de Dante prevalece sobre los otros elementos. En efecto, además de los detalles extraídos de la Comedia que coexisten con los procedentes de otras obras, en este caso la influencia afecta al ritmo, a las imágenes y a la estructura misma del poema. Desde el punto de vista estilístico, quizás sea "Ash-Wednesday" la obra de Eliot más próxima a Dante y, dentro de ella, la sección tercera —originalmente titulada "Som de l'escalina"— sea la más impregnada por la técnica y el espíritu del poeta medieval. Pero, si bien en determinados pasajes se reúnen detalles que facilitan la percepción de la presencia de Dante, debe recordarse que su influjo no se circunscribe en fragmentos concretos, sino que se extiende a todo el poema.

A lo largo de "Ash-Wednesday", Eliot presenta una sucesión de experiencias de tipo espiritual que se corresponde en cierto modo con lo que él en 1920 había definido como la estructura de la Comedia, "an ordered scale of human emotions", conseguida por Dante gracias al uso del método alegórico (72). La lectura de "Dante" (1929), ensayo que coincide cronológicamente con el poema, aporta nuevos datos para iluminar la cuestión. En dicho ensayo, Eliot profundizó en el análisis del método alegórico y llegó a la conclusión de

que éste consistía en el uso de claras imágenes visuales (73). Precisamente como una serie de claras imágenes visuales que sirven para expresar diferentes estados del espíritu humano puede considerarse "Ash-Wednesday". El aparente desorden o falta de conexión dentro del poema puede explicarse porque aquí sólo rige la lógica de la sensibilidad (74).

En "Ash-Wednesday" Eliot también ha tomado de Dante la idea de presentar las diversas modificaciones que sufre el espíritu bajo la forma de un viaje que simboliza la dura marcha del alma hacia Dios. El paralelismo con el Purgatorio es bastante exacto, si bien ha de recordarse asimismo el que hemos establecido anteriormente con la Subida al Monte Carmelo. En realidad, el asemejar la santificación o el acercamiento del alma hacia Dios al progreso por una vía o camino lleno de obstáculos y dificultades es un recurso estético común en la tradición cristiana. En el caso de "Ash-Wednesday", los detalles extraídos directamente del Purgatorio son los que permiten establecer una comparación más estrecha con la obra de Dante que con cualquier otra.

Eliot inicia "Ash-Wednesday" expresando un sentimiento de exilio (en sentido espiritual) mediante la repetición de un verso compuesto por un poeta próximo a Dante, Guido Cavalcanti:

Because I do not hope to turn again

Because I do not hope

Because I do not hope to turn

("Ash-Wednesday", 1-3)

Al comienzo del poema, el alma se encuentra en el mismo an-

gustioso estado emocional que Dante en el canto noveno del Purgatorio, cuando el águila acaba de depositarlo junto al muro del recinto de purificación. El águila suspendida con las alas abiertas, preparándose para arrebatarse el cuerpo del poeta, cuya presencia intriga a Dante:

In sogno mi pareva veder sospesa
 Un' aquila nel ciel con penne d'oro,
 Con l'ale aperte, ed a calare intesa:
 Ed esser mi pareva là dove foro
 Abbandonati i suoi da Ganimede,
 Quando fu ratto al sommo concistore.
 Fra me pensava: Forse questa fiede
 Fur qui per uso, e forse d'altro loco
 Disdegna di portarne suso in piede.
 (Purgatorio, IX, 19-27)

también planea en el cielo de "Ash-Wednesday" y provoca la misma extrañeza en el alma:

(Why should the aged eagle stretch its wings?)
 ("Ash-Wednesday", 6)

En los dos casos el águila, agente de la voluntad divina, traslada al pecador (que por ello se siente como exilado en un lugar extraño) y lo sitúa a las puertas del sitio donde va a ser purificado.

A la entrada del purgatorio Dante y Virgilio encuentran a un ángel cuyas ropas son de color ceniza:

"

Cenere o terra che secca si cavi,
 D'un color fora col suo vestimento,
 (Purgatorio, IX, 115-6)

símbolo de la penitencia que Eliot recoge en el título mismo de "Ash-Wednesday".

La imposibilidad de retorcerse, inicialmente expresada en los tres primeros versos de "Ash-Wednesday", se repite en el 30, recordando así la advertencia del ángel según la cual, una vez pasado el umbral, no ha de volverse la vista atrás (Purgatorio, 131-2).

Ya en la primera parte de "Ash-Wednesday", como después sucederá también en las secciones siguientes, el alma, mientras va contando las vicisitudes de su vida espiritual, intercala frases tomadas de la liturgia cristiana:

And pray to God to have mercy upon us
 (...)
 Pray for us sinners now and at the hour of our
 death
 Pray for us now and at the hour of our death
 ("Ash-Wednesday", 26 y 40-1)

Semejante procedimiento pudo ser inspirado por Dante, que a lo largo del Purgatorio insertó salmos, himnos y cánticos religiosos. Lo que Eliot hace con oraciones tradicionales como el "Ave María", la "Salve", la letanía lauretana o el "Antra Christi" se corresponde, por ejemplo, con la remodelación del "Padre Nuestro" que Dante había puesto en boca de los orgullosos que se purifican de sus vanidades en el

primer círculo (Purgatorio, XI, 1-24).

En la segunda parte de "Ash-Wednesday", el pecador cuenta cómo tres leopardos blancos le han comido las piernas, el corazón, el hígado y el cerebro hasta dejar sólo sus huesos. Como, en el contexto, la acción de los leopardos es benéfica sería erróneo ver en ellos a las tres fieras -la pantera, el león y la loba- que atemorizan a Dante al comienzo de la Comedia (Infierno, I, 32-60). Así pues, la imagen alegórica de Eliot es del mismo tipo que las por él elogiadas en la obra de Dante, pero no puede identificarse con ninguna de la Comedia en particular. El extraño episodio debería interpretarse como uno de los varios sueños o visiones de carácter simbólico que tiene Dante a través del Purgatorio.

En esta sección de "Ash-Wednesday" aparece por vez primera la Dama. A lo largo del poema dicha figura se presenta en varias ocasiones con características diferentes, lo cual dificulta su identificación. Puede haber una o varias, puede simbolizar la gracia divina, la Iglesia, la Virgen María o ser simplemente una mujer virtuosa como Beatriz que sirve al poeta de guía hacia Dios. Si intentamos hallar un paralelismo entre la Dama de "Ash-Wednesday" y una figura semejante en la Comedia también será preciso referirse a varias, a las cuales Dante, en un principio, hasta descubrir sus correspondientes nombres propios, designa con el nombre común de donna.

Por ejemplo, en la sección anterior, probablemente se había evocado la existencia de la dama con los versos:

I renounce the blessed face

And renounce the voice

("Ash-Wednesday", 21-2)

Aquí había que pensar en la fugaz aparición de Lucía, cuando llevó a Dante dormido (mientras éste creía ser transportado por un águila) junto a la entrada del purgatorio, y con sus bellos ojos mostró la entrada a Virgilio e inmediatamente, antes de que Dante despertase, abandonó a los dos viajeros. La ayuda de Lucía puede parangonarse con la faz bendita y la voz que han impulsado al alma hasta el lugar de purificación, pero allí deben dejarla sola y privada de todo consuelo, con el fin de que así pueda emprender sin apegos el camino de la penitencia.

En la segunda sección de "Ash-Wednesday" se elogian la bondad de la Dama vestida de blanco, su belleza y devoción a la Virgen. En este caso podría establecerse una correspondencia con Raquel, símbolo de la contemplación, según es descrita por su hermana Lía (Purgatorio, XVII, 104-8) o bien con la dama del Paraíso Terrenal (Purgatorio, XXVIII-XXIX), quizás símbolo de la Iglesia.

En la segunda parte de "Ash-Wednesday" se utiliza el símbolo de la Rosa:

Rose of memory
 Rose of forgetfulness
 (...)
 The single Rose
 ("Ash-Wednesday", 69-70 y 73)

" En la letanía lauretana se llama a la Virgen María "Rosa mística", pero en el poema no figura tal advocación. A la luz de la Comedia, la "rosa de la memoria" y la "rosa del

olvido" de los versos 69 y 70 deberían relacionarse con el río de la memoria y el río del olvido, es decir, el Eunoe y el Leteo respectivamente (Purgatorio, XXVIII, 130-1). En cambio, la "rosa única" ha de ser la Iglesia triunfante (Paraíso, XXX-XXXI).

En la tercera parte de "Ash-Wednesday" el alma relata sus experiencias cuando sube por una escala cuyos tramos coinciden en número con los tres a la entrada del purgatorio (Purgatorio, IX, 94-105), aunque las circunstancias del ascenso deban relacionarse más bien con la obra de San Juan de la Cruz (75). Cuando el alma se halla en la tercera grada, pronuncia unas palabras (parte de las que en la misa preceden a la participación en la eucaristía) que en el contexto del poema son un profundo acto de contricción. El valor de tales palabras se asemeja a los tres golpes en el pecho que Dante se da arrodillado ante el ángel de la penitencia para que éste le abra la puerta del purgatorio (Purgatorio, XI, 109-11).

En la cuarta parte del poema reaparece la Dama, esta vez vestida de blanco y azul, caminando entre flores:

Who walked between the violet and the violet
 Who walked between
 The various ranks of varied green
 ("Ash-Wednesday", 120-2)

de
 Esta debe ser Matilde, la dama que muestra a Dante el Paraíso Terrenal:

Una Donna soletta, che si gia
 Cantando, ed iscegliendo fior da fiore,
 Onç'era pinta tutta la sua via.
 (Purgatorio, XXVIII, 40-2)

Eliot, al citar los versos en "Dante" (1929), había dicho que la identidad de esta mujer, después reconocida como Matilde, en principio no debía preocupar al lector (76). Idéntica recomendación podría aplicarse a los lectores de "Ash-Wednesday", que en ocasiones deberían sentirse satisfechos simplemente con la captación de las claras imágenes visuales ofrecidas por el poeta y recrearse en el misterio deliberadamente presentado como tal, sin empeñarse en descubrir el significado de todos los detalles. Eliot, como Dante, a lo largo del poema describe sus percepciones sin interpretar siempre lo que se ofrece a su vista.

En el Purgatorio (XXVI, 145-7) Arnaut había pedido a Dante que se acordase de endulzar su dolor al alcanzar lo más alto de la escala. Cuando el alma de "Ash-Wednesday" llega al Paraíso Terrenal, tras haber ascendido por la escala, resuenan las palabras del poeta provenzal:

Sovegna vos
 ("Ash-Wednesday", 130)

Es una nueva referencia al episodio de Arnaut, tantas veces tratado en la poesía y la crítica eliotianas. Aquí Eliot, que ya había empleado otras frases del mismo pasaje, por fin utiliza la cita que había quedado suprimida en el borrador de The Waste Land (77).

En los versos:

Redeem
The unread vision in the higher dream
While jewelled unicorns draw by the gilded hearse.
(*"Ash-Wednesday"*, 138-40)

hay una clara alusión al carro triunfal tirado por el Gri-
fo que aparece cuando Dante estaba hablando con Matilde:

Un carro, in su due rote, trionfale,
Ch'a collo d'un grifon tirato venne.
(*Purgatorio*, XXIX, 107-8)

El uso que hace Eliot del fragmento, y concretamente el va-
lor del higher dream, queda iluminado por un comentario con-
tenido en el ensayo "Dante" (1929). Tras advertir que a los
poco aficionados a los desfiles o procesiones les resultará
tediosa la descripción del que se encuentra hacia el final
del *Purgatorio*, observa acerca de él:

"It belongs to the world of what I call the
high dream, and the modern world seems capable
only of the low dream"(78).

Aquí la Dama se presenta bajo la forma de "hermana vela-
da":

The silent sister veiled in white and blue
(*"Ash-Wednesday"*, 141)

como Beatriz, cuyo rostro también está cubierto por un velo en su primera aparición:

Sovra candido vel cinta d'oliva
 Donna m'apparve, sotto verde manto,
 (...)
 Vidi la donna, che pria m'appario
 Velata sotto l'angelica festa,
 (...)
 Tutto che il vel che le scendea di testa,
 Cerchiato dalla fronde di Minerva,
 Non la lasciasse parer manifesta:
 (Purgatorio, XXX, 31-2, 54-5 y 67-9)

Y, a lo largo de la quinta parte del poema, el alma se pregunta repetidamente si la "hermana velada", al igual que Beatriz, realizará su labor de intercesión ("Ash-Wednesday", 168-183).

Finalmente, en la última parte del poema se expresa con una serenidad absoluta la aceptación de la voluntad divina:

Our peace in His will
 ("Ash-Wednesday", 215)

El verso es una adaptación de las palabras que Piccarda, en la esfera más baja del cielo, dirige a Dante explicándole cómo todas las almas glorificadas se sienten satisfechas de su suerte, aunque ocupen un puesto inferior a las demás, porque la voluntad de Dios forma la suya propia:

E la sua volontate è nostra pace;
 Ella è quel mare al qual tutto si muove
 Ciò ch'ella crea, e che natura face.
 (Paraíso, III, 85-7)

En su ensayo sobre Dante de 1929, Eliot comentó la cita aludiendo al misterio que ella encierra: la indiferencia ante la desigualdad en el estado de beatitud (79). Unos años más tarde, en 1935, al escribir sobre la libertad en otro ensayo, recordó la misma frase de Piccarda en los siguientes términos:

"The ultimate meaning of liberty is that each individual should be free to determine his own eternal salvation or damnation. There is no other final meaning, there is no other final value, to liberty than this. La sua volontate e nostra pace is the last word about free will." (80).

Como detalle curioso cabe reseñar la circunstancia de que Eliot aquí cita la traducción del verso que él había modelado en "Ash-Wednesday" sobre el de Dante.

. El mismo fenómeno le había ocurrido con una frase de Lancelot Andrewes que, al ser citada en un ensayo, no lo fue literalmente, sino con la alteración introducida por Eliot mismo cuando la empleó en "Gerontion" (81).

Podrían analizarse otros puntos de contacto entre "Ash-Wednesday" y el Purgatorio (hipotéticos o de escasa relevan-

cia), pero hemos preferido limitarnos a indicar las fuentes en sentido estricto como prueba de que, además de la influencia general de Dante sobre el poema, no es desdeñable la ejercida en particular mediante la inspiración directa de determinados versos.

La técnica de las claras imágenes visuales, cuyo dominio demostró Eliot en "Ash-Wednesday", vuelve a ser patente en Coriolan, donde, por otra parte, la huella concreta de Dante se limita a un solo verso:

And the frogs (O Mantuan) croak in the marshes.
("Difficulties of a Statesman", 25)

Según hemos señalado en el apartado sobre Virgilio, Eliot tomó de las Geórgicas la idea de que el croar de las ranas anuncia la proximidad de la tormenta (aquí en sentido figurado) (82). Ahora bien, la exclamación entre paréntesis que se halla en el centro del verso procede de ^{la} Comedia y es el saludo de Sordello cuando reconoce a Virgilio, nacido en Mantua, su propia tierra:

Surse ver lui del loco ove pria stava
Dicendo: O Mantovano, io son Sordello
Della tua terra. E l'un l'altro abbracciava.
(Purgatorio, VI, 73-5)

Eliot había citado tal fragmento en "Dante" (1929) y observado que el encuentro de Sordello y Virgilio impresiona al lector (83).

Tras describir el encuentro, Dante se lamenta extensamen-

te (a través de todo el resto del canto, desde el verso 76 hasta el 151) de la ^{de}cadencia en que se hallan sumidos todos los estados italianos por la desunión y las rivalidades entre ellos. Coriolan, obra inacabada, trata de la caída de un imperio, aunque considerada desde un punto de vista diferente y expresada de otro modo.

La influencia de Dante sobre la poesía de Eliot se extendió hasta su obra cumbre, Four Quartets, y se reflejó particularmente en "Little Gidding", donde adquirió unas características específicas. En los tres Cuartetos anteriores el influjo tuvo unas manifestaciones parecidas a las que venimos analizando.

Por ejemplo, en "Burnt Norton" aparecen de nuevo los hombres descritos en el tercer canto del Infierno que ya hemos relacionado con la multitud londinense de The Waste Land y con los protagonistas de "The Hollow Men". Son los mismos hombres vacíos de significado y apáticos:

Filled with fancies and empty of meaning
 Tumid apathy with no concentration
 ("Burnt Norton", 102-3)

No se hallan ni a la luz del sol ni en las tinieblas, sino en la penumbra del metro:

In a dim light: neither daylight
 (...)
 Nor darkness (...)
 ("Burnt Norton", 92 y 96)

392

semejante a la llanura ante las puertas del infierno que Dante designa como "la buia campagna" (Infierno, III, 130). Incluso la imagen del torbellino que obliga a las almas a ir rodando siempre sin rumbo fijo por aquel lugar, como si fueran arena:

Come la rena quando a turbo spira
(Infierno. III, 30)

ha sido adaptada por Eliot en:

Men and bits of paper, whirled by the cold wind
("Burnt Norton", 104)

Al unir hombres y trozos de papel, el poeta ha conseguido que la imagen no resulte extraña en el contexto, aunque no se trate de un espacio abierto donde sopla el viento. En efecto, a un lector moderno, habitante de una gran ciudad, le resultan familiares los remolinos que las corrientes de aire forman en los pasillos del metro levantando los objetos ligeros. Fácil resulta pues imaginar a los hombres vacíos, sin peso espiritual, girando a merced del viento mezclados con papeles y otros desperdicios.

También en la experiencia del jardín al comienzo del Cuarteto hay algo de Dante, aunque sea difícil definir en qué consiste. Es más una similitud de clima con ciertos pasajes del Paraíso que un influjo puntual. Robert D. Wagner ha comparado dicha experiencia con el encuentro de Dante y Beatriz en cuanto que ambas son espirituales, aparecen como instantes memorables en el mundo de los sentidos y se ele-

van al mundo del espíritu (84). Staffan Bergsten ha observado cómo Eliot sigue a Dante cuando explora el significado de la experiencia en el jardín, donde se tiende a establecer una conexión entre el amor humano y otro más elevado, más "divino" (85). En este sentido la influencia de Dante aquí sería general y no se reflejaría en detalles concretos, pues no parece haber ningún episodio de la Comedia que se corresponda exactamente con éste.

Quizás se pueda establecer un paralelismo aproximado entre la visión del primer movimiento del Cuarteto:

Dry the pool, dry concrete, brown edged,
And the pool was filled with water out of sunlight,
And the lotos rose, quietly, quietly,
The surface glittered out of heart of light,
And they were behind us, reflected in the pool.
Then a cloud passed, and the pool was empty.

("Burnt Norton", 34-9)

y la de Dante hacia el final del Paraíso:

E vidi lume in forma di riviera
Fulvido di fulgori, intra duo rive
Dipinte di mirabil primavera.
Di tal fiumana uscian faville vive,
E d'ogni parte si mettean ne' fiori,
Quasi rubin che oro circonscrive.

(Paraíso, XXX, 61-6)

"

Además, en el verso:

The surface glittered out of heart of light,
("Burnt Norton", 37)

puede incluso haber un eco verbal de:

Del cuor dell'una delle luci nuove,
(Paraíso, XII, 28)

A lo largo de todo el segundo Cuarteto sólo parece haber un detalle quizás extraído de la Comedia. Cuando el poeta dice que se encontraba "in a dark wood" ("East Coker", 90) pudo haber recordado a Dante, que al comienzo de la Comedia se hallaba en "una selva oscura" (Infierno, I,2). Ahora bien, el pasaje de "East Coker" al que nos referimos está inspirado por The Hound of the Baskervilles, obra que constituye la fuente segura y directa frente a la Comedia, que en este punto sería hipotética e irrelevante (86).

En el tercer Cuarteto la huella de Dante se limita a un solo verso, pero en este caso la fuente es cierta. Eliot llama a la Virgen María:

Figlia del tuo figlio
("The Dry Salvages", 177)

citando así literalmente las palabras que Dante pone en boca de San Bernardo cuando éste invoca a Nuestra Señora para pedirle que conceda al poeta la gracia de ver a Dios:

Vergine madre, figlia del tuo Figlio,
(Paraíso, XXXIII, 1)

En "Little Gidding" Eliot hizo un uso singular de Dante que no tenía precedentes en su propia obra ni, al parecer, en toda la literatura inglesa anterior pues, si bien otros escritores ingleses se vieron afectados por Dante, ninguno hasta entonces había empleado un procedimiento semejante. A lo largo de veintitrés tercetos, Eliot se esforzó por imitar la terza rima dantesca en una forma totalmente nueva, sobre la cual él mismo reflexionó en "What Dante Means to Me". En dicha conferencia explicó cómo había tratado de escribir un pasaje que fuera el más próximo equivalente, en estilo y contenido, de un canto del Infierno (87). Su intención era igual a la que caracterizó las alusiones a Dante en The Waste Land: presentar al lector un paralelismo, mediante el contraste, entre el infierno y el purgatorio visitados por Dante y una escena después de un ataque aéreo en Londres durante la guerra. En cambio, el método fue diferente, pues evitó las citas y las adaptaciones extensas (sólo adaptó, con bastante libertad, unas pocas frases) y decidió imitar. Su principal dificultad estribaba en hallar en inglés algo parecido a la terza rima italiana. Al verse obligado a prescindir de la rima -tanto por el menor número de palabras que rimen en inglés como por lo enfáticas que resultan- resolvió el problema con una simple alternancia de terminaciones masculinas y femeninas no rimadas.

Las explicaciones de Eliot constituyen un buen punto de partida para analizar el fragmento en cuestión. Orientados por el poeta, podemos constatar cómo logró compensar la fal-

ta de rima con la destreza en la utilización de otros recursos, consiguiendo así reproducir en inglés algo similar al ritmo de Dante. En versos de diez, once y doce sílabas se sitúa el acento final en la penúltima, la última y la penúltima de cada uno, con lo cual se transmite parte del efecto que la rima tendría.

El canto del Infierno elegido por Eliot como base de su inspiración es el XV, donde Dante halla a Brunetto Latini, a quien reconoce como auténtico maestro y manifiesta un profundo agradecimiento. En "Little Gidding", de madrugada y en una calle londinense desierta, el poeta encuentra también a otro muerto que ha practicado su mismo arte y que ahora le instruye extensamente hasta el amanecer.

Eliot había mostrado su interés por el episodio ya en 1919 cuando, al escribir "Tradition and the Individual Talent", aludió a él en los siguientes términos:

"Canto XV of the Inferno (Brunetto Latini) is a working up of the emotion evident in the situation; but the effect, though single as that of any work of art, is obtained by considerable complexity of detail. The last quatrain gives an image, a feeling attaching to an image, which "came", which did not develop simply out of what precedes, but which was probably in suspension in the poet's mind until the proper combination arrived for it to add it self to" (88).

En "Dante" (1920), el crítico observó que la emoción del pasaje de Brunetto radica en la excelencia del condenado, un

alma a la vez tan admirable y tan perversa (89). Por último, en "Dante" (1929), se refirió al episodio como uno de los que más le habían impresionado en su primera lectura y lo comparó con el de Ulises por tener ambos la cualidad de la sorpresa que, según Poe, es esencial en poesía. Además, citó y comentó el cuarteto final que ya había llamado su atención en 1919:

"One does not need to know anything about the race for the roll of green cloth, to be hit by these lines; and in making Brunetto, so fallen, run like the winner, a quality is given to the punishment which belongs only to the greatest poetry" (90).

Eliot mismo ha expuesto las enormes dificultades a las que debió enfrentarse para escribir el fragmento de "Little Gidding" en imitación de Dante, hasta el punto de que le costó más tiempo y esfuerzo que cualquier otro de idéntica extensión a lo largo de toda su vida (91). Además de verse limitado a emplear imágenes, símiles y locuciones típicas de Dante, tuvo que esforzarse por mantener un estilo propio de él, simple y austero, sin vaguedades ni imprecisiones. En realidad, trataba de reproducir en inglés las que él había considerado, en cuanto crítico, principales cualidades del estilo dantesco.

Helen Gardner, en su profundo y exhaustivo estudio sobre la composición de Four Quartets, ha puesto de relieve cómo las dificultades se reflejan en las múltiples revisiones que sufrió el pasaje (92). A partir de los manuscritos

y de la correspondencia entre Eliot y John Hayward, Dame Gardner ha analizado, hasta los más pequeños detalles, un lento proceso de elaboración del cual nos interesan aquí sólo unos puntos. Por ejemplo, son relevantes para el tema dos párrafos inéditos de cartas en las que el poeta cuenta sus impresiones acerca del experimento mientras lo está llevando a cabo:

"What is quite interesting is to find that this austere Dantesque style is more difficult, and offers more pitfalls, than any other."

"This type of verse appears to present the greatest difficulties. Every word sticks out, and the tax upon one's vocabulary is immense. Syllables and terminations also give one great trouble. If it is as difficult in Italian as in English (which I find it hard to credit) then my admiration for Dante should have no bounds"
(93).

También conviene indicar cómo algunos elementos extraídos de la Comedia quedaron en el manuscrito sin ser incorporados a la versión definitiva de "Little Gidding". Por ejemplo, Eliot, en un principio, reprodujo el grito de Dante sorprendido al encontrar en el infierno a su maestro:

Siete voi qui, ser Brunetto?

(Infierno, XV, 30)

en el siguiente verso del borrador:

And heard my voice: "Are you here, ser Brunetto?"
(94).

Tras varias modificaciones, finalmente el verso resultó así en el poema:

And heard another's voice cry: "What! are you here?"
("Little Gidding", 98)

A Hayward pareció disgustarle la supresión del nombre de Brunetto, pero Eliot se justificó con dos razones. De una parte, pensaba que los lectores identificarían al espíritu de "Little Gidding" con Yeats y él no quería ser responsable de situar al escritor en el infierno, ni tampoco de imputarle el vicio que llevó allí a Brunetto. Además, aunque la referencia al canto XV del Infierno fuera explícita, el poeta prefería que el efecto del conjunto resultara no infernal, sino más cercano al Purgatorio (95).

Otros dos versos, cuyo origen inmediato también estaba en la Comedia, fueron eliminados:

And as I scrutinised the downturned face
With that pointed narrowness of observation (96).

La idea había sido inspirada por la forma en que miraron a Dante y a Virgilio las almas entre las cuales se hallaba Brunetto:

"

400

E sì ver noi aguzzavan le ciglia,
Come vecchio sartor fa nella cruna.

(Infierno, XV, 20-1)

Después de las alteraciones y supresiones, en la versión definitiva de "Little Gidding" han quedado algunos detalles que permiten aún relacionar al espíritu con Brunetto, aunque no sólo con él, pues también debe tenerse en cuenta, según expondremos más adelante en los apartados correspondientes, la evocación principal de W.B. Yeats y la secundaria de Jonathan Swift (97). La referencia más clara y directa a Brunetto está en "the brown baked features" ("Little Gidding", 94), adaptación de "lo cotto aspetto" (Infierno, XV, 26). Además, el espíritu de "Little Gidding" no se detiene, impulsado en una forma parecida a aquella con la que son empujadas las almas en el Infierno:

I met one walking, loitering and hurried
As if blown towards me like the metal leaves
Before the urban dawn wind unresisting.

("Little Gidding", 86-8)

El símil empleado aquí es enteramente dantesco; y el movimiento incesante:

We trod the pavement in a dead patrol

("Little Gidding", 107)

coincide con el de Brunetto, a quien no le está permitido pararse nunca y por ello habla a Dante mientras camina (Infierno, XV, 37 -45).

La despedida en los dos casos es igualmente brusca y motivada por unas circunstancias externas, ajenas a la voluntad de quienes están hablando y ven cortado su discurso de manera súbita ("Little Gidding", 147-9 e Infierno, XV, 115-24).

Claes Schaar ha comentado este encuentro del poeta con un espíritu en las calles de Londres durante la guerra y ha visto en él una imagen negativa del pasaje correspondiente en el Infierno (98). El estudioso insiste en el contraste de valores entre ambos mundos pues, si las palabras del espíritu en "Little Gidding" expresan falta de esperanza y melancolía, las de Brunetto, a pesar de ser un condenado para siempre, están llenas de promesas y confianza en el futuro.

Según el testimonio del propio Eliot, en el fragmento de "Little Gidding" escrito en imitación de Dante habría algunas frases adaptadas de la Comedia (99). Junto a lo indicado como procedente del canto XV del Infierno, cabe reseñar la posibilidad de que en el primer verso del pasaje:

In the uncertain hour before the morning
("Little Gidding", 78)

hubiera un eco de:

Dianzi, nell'alba che precede al giorno,
(Purgatorio, IX, 52)

y en:

To set a crown upon your lifetime's effort
("Little Gidding", 130)

otro de:

Perch'io te sopra te corono e mitrio
(Purgatorio, XXVII,142)

En una de las cartas de Eliot a Hayward anteriormente citadas, aquél explicaba cómo había decidido suprimir el nombre de Brunetto en parte porque prefería que el efecto total de la sección estuviese más cerca del Purgatorio que del Infierno (100). Por este motivo el fuego del poema:

"From wrong to wrong the exasperated spirit
Proceeds, unless restored by that refining fire
Where you must move in measure, like a dancer."
("Little Gidding", 144-6)

es purificador, propio del Purgatorio, no del Infierno. El poeta explicó así esta alusión al canto XXVI del Purgatorio, donde Dante encuentra a Guido Guinicelli y Arnaut Daniel:

"That brings us to the reference to swimming in fire which you will remember at the end of Purgatorio 26 where the poets are found. The active co-operation is, I think, sound theology and certainly sound Dante, because the people who talk to him at that point are represented as not wanting to waste time in conversation but wishing to dive back into the fire to accomplish their expiation. However, I have for the moment discarded the whole image (...)" (101).

La imagen del baño en el fuego mencionada en esta carta se hallaba en los siguientes versos del borrador (de los que sólo se mantuvo el segundo):

From ill to worse the exasperated spirit
 Proceeds, unless restored by that refining fire
 Where you must learn to swim, and better nature.
 (102)

Hayward subrayó swim y Eliot finalmente sustituyó tal imagen por la de la danza. Así, en la versión definitiva del poema, la referencia ha quedado reducida a la expresión that refining fire procedente de:

Poi s'ascose nel fuoco che gli affina.
 (Purgatorio, XXVI, 148)

Eliot había manifestado en su conferencia de 1940 sobre W.B. Yeats un cierto disgusto por la obra de éste Purgatorio y la disconformidad con el título, que le parecía impropio, pues en el drama estaba ausente la idea de purificación (103). Dicho comentario, como otros muchos incluidos en la conferencia que estudiaremos en el apartado sobre Yeats, está relacionado con la voluntad por parte de Eliot de referirse explícitamente en "Little Gidding" al fuego purificador del Purgatorio.

Así pues, no sólo el canto XV del Infierno, con el encuentro de Dante y Brunetto Latini, se reflejó en la elaboración de "Little Gidding" 78-149 (en mayor medida aún de lo que la versión definitiva del poema permite apreciar),

sino también algunos detalles extraídos del Purgatorio, en particular del canto donde se describe la purificación de los poetas más favorecidos que Brunetto.

Hacia el final de su carrera literaria, en 1961, casi veinte años después de haber compuesto "Little Gidding", Eliot se mostró satisfecho con el resultado de su imitación (104). Precisamente al comentar que la influencia puede fecundar mientras que la imitación (en especial si es inconsciente) sólo esteriliza, citó como excepción su fragmento de "Little Gidding". Según él, allí se reunieron varias circunstancias que hicieron del caso algo distinto: la imitación fue breve, el autor tenía cincuenta y cinco años de edad y sabía exactamente lo que estaba haciendo y, además, el poeta imitado y el imitador habían escrito en lenguas diferentes.

También la crítica publicada sobre Eliot se ha mostrado favorable hacia el pasaje, hasta el punto de que algunos lo han considerado como los mejores versos del poeta (105). Tal opinión inevitablemente nos recuerda unas palabras del propio Eliot escritas, en el ensayo de 1919 que hemos juzgado como el "programa" poético del autor, mucho tiempo antes de que proyectara realizar la imitación:

"(...) if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously. And I do not mean the impressionable period of adolescence, but the period of full maturity" (106).

Quizás esta idea del joven crítico germinó en la mente del poeta en su madurez moviéndole a componer conscientemente un pasaje en el que Dante se reafirmara con todo vigor como maestro inmortal.

En los tres últimos versos de "Little Gidding" Eliot volvió a utilizar a Dante:

When the tongues of flame are in-folded
 Into the crowned knot of fire
 And the fire and the rose are one.

("Little Gidding", 257-9)

El poeta ya había unido el fuego del purgatorio con las rosas en el segundo Cuarteto:

If to be warmed, then I must freeze
 And quake in frigid purgatorial fires
 Of which the flame is roses, and the smoke is briars.

("East Coker", 164-6)

Para semejante fusión se han sugerido varias fuentes, entre las cuales destacan la posible influencia de George MacDonald (directa de The Princess and the Goblin y The Princess and Curdie o bien indirecta, a través de C.S. Lewis) (107), la de Tennyson (108) y la de D.H. Lawrence (109), pero en los tres versos finales de "Little Gidding" la más importante fuente de inspiración es el Paraíso. La imagen de la rosa que cierra Four Quartets es la misma que contempla Dante hacia el final del Paraíso (XXX-XXXI), la rosa blanca y resplandeciente formada por todos los santos

cuyas almas, como pétalos brillantes, inundan el espacio con su luz.

Hasta aquí hemos consignado todos los datos referentes a la presencia y al influjo de Dante en cada uno de los poemas de Eliot por orden cronológico. Habiendo trazado las huellas concretas, éste es el punto donde ha de iniciarse una evaluación global. Con tal fin, será preciso volver a considerar algunos de los argumentos expuestos por Eliot mismo en sus ensayos, pues constituyen el mejor testimonio sobre la naturaleza de la deuda literaria por él contraída con el poeta florentino.

Según confesión propia, la poesía de Dante ejerció la influencia más persistente y profunda de todas las recibidas por T.S. Eliot (110). Este calificó dicha influencia de cumulativa, en otras palabras, no circunscrita a un período determinado, sino constante y progresivamente intensa (111).

La admiración de Eliot por Dante fue continua, pero no uniforme. Los ensayos revelan cómo las modificaciones en el pensamiento del autor se dirigen en el sentido de una mayor profundización en el conocimiento de Dante. Podría decirse que la visión, en un principio limitada por ciertos prejuicios, poco a poco se va ampliando y al mismo tiempo perfilando. Una vez superados los obstáculos, Eliot consiguió abarcar cada vez más y percibir mejor.

El tratamiento de Dante en la obra poética de Eliot discurre por un camino paralelo al de su crítica. La unión entre poesía y crítica presenta varios aspectos. Según el propio Eliot, se vió impulsado a escribir sobre Dante porque éste había significado mucho para él en cuanto poeta (112).

Las facetas de Dante que más atrajeron a Eliot como crítico también fueron las que más le inspiraron como poeta. Lo mismo puede aplicarse a ciertos cantos de la Comedia, citados en la crítica coincidiendo cronológicamente de manera aproximada con el uso de ellos en los poemas.

Considerada desde el punto de vista de la relación con Dante, la obra de Eliot puede dividirse en tres etapas distintas. La primera se extiende desde el comienzo de su carrera literaria hasta finales de 1919. Sus características esenciales son: un gran entusiasmo por el Infierno junto a una falta de interés total por el Purgatorio (exceptuando el canto XXVI), el Paraíso y la Vita Nuova, ausencia de Dante en la crítica (que, de todos modos, hasta 1919 tiene unas dimensiones reducidas y se centra más sobre temas filosóficos que los estrictamente literarios) y presencia en la poesía a través de epígrafes y títulos.

La segunda etapa se inicia en 1919-1920 con la publicación de "Tradition and the Individual Talent" y el primer ensayo completo sobre Dante que significan respectivamente la inclusión del poeta florentino en el "programa" poético de Eliot y el primer estudio sobre la Comedia (con una clara preferencia por todo el Infierno, algunos pasajes del Purgatorio y un silencio absoluto sobre el Paraíso). Este período coincide además con el estrechamiento de los lazos de amistad con Pound, también gran admirador de Dante. El poema principal es The Waste Land, donde se alude conscientemente a determinados episodios del Infierno y del Purgatorio con el fin de compararlos o contrastarlos con la realidad moderna que se describe en el poema. En esta etapa aún sigue vivo el prejuicio contra los últimos cantos del Purga-

torio y todo el Paraíso. Eliot mismo ha comentado cuáles fueron los dos obstáculos que perturbaron durante bastante tiempo su aceptación de la Comedia completa: el disgusto por las imágenes pre-rafaelitas y la idea de que la poesía sólo se halla a través del sufrimiento y en él únicamente puede encontrar sus materiales (113).

"The Hollow Men", una especie de eslabón entre The Waste Land y "Ash-Wednesday", marcaría la transición entre la segunda etapa y la tercera. Aquí los límites no son tan nítidos como los anteriores pues "The Hollow Men" presenta características de ambos períodos. En el poema se siguen utilizando básicamente materiales del Infierno, pero también comienzan a emplearse el final del Purgatorio y elementos aislados del Paraíso, aunque como algo lejano e inalcanzable, que existe más allá y casi no se logra atisbar. Es en "Ash-Wednesday" donde aparece un uso pleno de los diferentes estadios de la purgación con la beatitud al fondo. Si el ensayo fundamental de este período es "Dante" (1929), los poemas más representativos son "Ash-Wednesday" y Four Quartets (en particular "Little Gidding"). En "Ash-Wednesday" la huella de Dante se percibe en la sucesión de claras imágenes visuales y la estructura basada en el método alegórico. En Four Quartets, el poeta muestra haber aprendido a combinar el elemento poético con el filosófico, es decir, ha asimilado la según él gran lección del Purgatorio (de la cual ya había presentado un temprano ejemplo en "Animula") (114).

Considerando las tres etapas en conjunto, resulta patente el enriquecimiento progresivo de la poesía de Eliot bajo la influencia de Dante. Al considerar lo que Dante había significado para él, Eliot advirtió que las deudas mayores

no son siempre las más evidentes (115). Lo que Dante, como maestro en el arte de hacer poesía, enseñó a Eliot no se descubre con facilidad, a primera vista, en una lectura rápida y superficial de su obra. Con la enumeración de los logros que, según Eliot, Dante dejó como herencia a todos los poetas se consigue quizás una aproximación icónea para el tema.

En primer lugar, Dante había sido el más atento, escrupuloso, esforzado y consciente estudioso del arte de hacer poesía (116). El habría enseñado a la posteridad que el poeta es el servidor y no el dueño de su lengua. Dante, a través de su trabajo, consiguió dejar a sus sucesores un lenguaje más desarrollado, refinado y preciso que el encontrado por él. El segundo legado consiste en la exhaustiva descripción de las emociones, labor que recuerda a todo poeta cómo ha de explorar constantemente para hallar palabras con las cuales se exprese lo que debe decirse en cada momento pero aún no se ha dicho. Estos dos logros estarían ligados entre sí y con un tercero: Dante es el más europeo de los poetas del continente. Siendo muy local, no resulta provincial, sino que escribe para Europa y todos los artistas en ella integrados pueden aprender de su obra:

"The Italian of Dante is somehow our language from the moment we begin to try to read it; and the lessons of craft, of speech and of exploration of sensibility are lessons which any European can take to heart and try to apply in his own tongue" (117).

El propio Eliot se confesó incapaz de definir de una manera completa su deuda hacia Dante (118). En este terreno es prácticamente imposible llegar a explicarlo todo. Por ejemplo, el influjo del pensamiento de Dante sobre el desarrollo intelectual y el progreso religioso de Eliot representa un amplio campo de investigación que sólo ha sido parcialmente cubierto (119). Sería interesante conocer con exactitud cuál fue la participación de Dante en el ideal de la sociedad cristiana que se formó Eliot o averiguar cuál fue el material neoplatónico que pasó a integrarse en Four Quartets, temas ambos aún no explorados.

También sería conveniente dilucidar en qué medida modificó Dante el tratamiento de lo femenino en la poesía de Eliot. Habría que analizar el proceso de transformación de la mujer (vana, superficial y coqueta o bien enferma, sucia, impúdica y agresiva) en la Dama, ideal de virtud y belleza. En este sentido, la figura de Beatriz, que Eliot rechazó durante años (120), pudo tener una importancia decisiva, aunque la aceptación de ella no fue el único factor del cambio.

Conectado con el tema de la mujer está el del amor humano sobre el cual Eliot asimismo modificó su actitud. De la mera relación entre hombre y mujer -trivial en los mejores casos y desagradable o incluso sórdida en los demás- el poeta pasó a comprender el amor humano a la luz del divino. En el verso, esta idealización (diferente de la propia de románticos y victorianos) se capta a través de "Ash-Wednesday" y Four Quartets y en la prosa resulta evidente de un comentario de Eliot a la Vita Nuova (obra que en este punto pudo

tener una influencia mayor que el final del Purgatorio y el Paraíso): ..

"(...) the love of man and woman (or for that matter of man and man) is only explained and made reasonable by the higher love, or else is simply the coupling of animals" (121).

Ahora bien, como la tarea consistente en determinar la deuda de Eliot hacia Dante en el terreno de las ideas en general, aunque atractiva, excede los límites del presente trabajo y nos alejaría del fin propuesto, parece preferible concluir este capítulo volviendo a centrarnos en la cuestión del estilo literario.

Desde el punto de vista exclusivo del estilo, Dante significó para Eliot un modelo singular de claridad y precisión. Según el propio poeta moderno advertiría al final de su carrera, el lenguaje conciso y directo de Dante le habría servido en su juventud para corregir las extravagancias de los autores isabelinos, jacobeos y carolinos que por entonces también le atraían (122). Si Dante vino a neutralizar los posibles efectos negativos de otros escritores, en cambio él no parece que supusiera peligro alguno para el joven poeta, o al menos éste lo creyó así. Por ello, desde sus comienzos, adoptó a Dante como guía seguro y él le condujo hasta la meta. Es significativo que el primer libro de poemas publicado por Eliot se inicie con una cita de la Comedia y que la Rosa final del Paraíso cierre Four Quartets, su última gran obra. Dante fue, pues, el único maestro per-

manente de Eliot, capaz de enseñarle en todos los momentos de su vida, desde la juventud hasta la madurez.

Guido CAVALCANTI (1255-1300)

Perch'io non spero di tornar giammai

Because I do not hope to turn again

Junto al gran influjo ejercido por Dante en la poesía eliotiana, se debe mencionar también la huella dejada por Guido Cavalcanti. Probablemente Eliot conoció su obra a través de la edición bilingüe, publicada por Ezra Pound bajo el título de The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti (123), y aunque no le dedicara una detenida atención crítica, nombró a Cavalcanti junto a otros poetas cuyo conocimiento estimaba provechoso para una mejor comprensión de la Vita Nuova (124).

La deuda de Eliot hacia Cavalcanti se reduce a un punto muy concreto. El primer verso de "Ash-Wednesday":

Because I do not hope to turn again

es una traducción del primero de la balada XI:

Perch'io non spero di tornar giammai

"

Precisamente en la introducción a The Sonnets and Balla-

te of Guido Cavalcanti, Pound se había referido a dicha balada calificándola de incomparable y conmovedora (125). Guido Cavalcanti escribió esta composición cuando, exiliado en Sarzana, había perdido toda esperanza de volver a su patria y encontrar de nuevo a su enamorada.

El uso que Eliot hace de la fuente es apropiado, pues el tema de "Ash-Wednesday" es el exilio en sentido espiritual. La figura de la dama a quien Cavalcanti dirige sus lamentos queda transformada en "the Lady" de "Ash-Wednesday".

Cuando la primera sección de "Ash-Wednesday" apareció en Commerce, figuraba un título que fue suprimido posteriormente: "Perch'io Non Spero" (126). Modelados sobre el verso de Cavalcanti en "Ash-Wednesday" han quedado varios:

Because I do not hope to turn again
 Because I do not hope
 Because I do not hope to turn
 (...)
 Because I do not hope to turn again
 ("Ash-Wednesday", 1-3 y 3C)

Finalmente, en la sexta sección de "Ash-Wednesday", Eliot se vale del doble significado de perché y emplea la segunda acepción:

Although I do not hope to turn again
 Although I do not hope
 Although I do not hope to turn
 ("Ash-Wednesday", 185-7)

Con una misma fuente en Cavalcanti, los tres primeros versos de la sexta parte de "Ash-Wednesday" presentan un claro paralelismo con los tres primeros de la primera parte: because ha sido sustituido por although.

Parece cierto que Eliot no conocía en profundidad a Guido Cavalcanti, quizás oculto en su mente bajo la sombra de Dante. Incluso le molestaba la preferencia que Pound había mostrado hacia el primero en detrimento del segundo (127). Sin embargo, con la incorporación del verso de Cavalcanti en "Ash-Wednesday", Eliot le dió una de las mayores muestras de estima que él, como poeta, podía manifestar hacia otro escritor.

NOTAS AL CAPITULO VI

1. Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), profesor en Harvard desde 1835 hasta 1954 y autor de The Divine Comedy of Dante Alighieri (1865-67), fue sucedido en la cátedra por James Russell Lowell (1819-1891), quien la ocupó de 1855 a 1886. Charles Eliot Norton (1827-1906), traductor en prosa de la Divina Comedia al inglés, enseñó en Harvard desde 1873 hasta 1897 y Charles Hall Grandgent (1862-1939) desde 1896 hasta 1932.
2. T.S.E., To Criticize, pp. 125 y 23.
3. Thomas VANCE, "New Verse, Ancient Rhyme: T.S. Eliot and Dante", Parnassus, V, 1 (Fall/Winter, 1976) p. 141.
4. Vid infra p. 696.
5. T.S.E., Selected Essays, p. 262.
6. John Joseph BULLARO, "The Dantean Image of Ezra Pound, T.S. Eliot and Hart Crane", Dissertation Abstracts, XCII (April/June, 1962) p. 4012 y "The Dante of T.S. Eliot", en F. SCHETTINO (ed.), A Dante Profile, Los Angeles, University of South California Press, 1967, pp. 27-37. El investigador afirma haberse basado parcialmente en los comentarios de Gian Orsini.
7. T.S.E., To Criticize, p. 125.
8. Athenaeum, 4692 (April 2, 1920) pp. 441-2.
9. T.S.E., "Dante", The Sacred Wood, London, Methuen, 1920, pp. 159-71.
10. T.S.E., Selected Essays, p. 140.
11. T.S.E., The Sacred Wood, pp. 163 y 168.
12. T.S.E., The Sacred Wood, London, Methuen, 1928, p. X.
13. Ob. cit., p. 163.
14. T.S.E., Selected Essays, pp. 320-1.
15. Ob. cit., p. 322.
16. T.S.E., On Poetry, p. 137.
17. T.S.E., "Shakespeare and the Stoicism of Seneca" (1927); en Selected Essays cfr. p. 136. Cfr. también "Seneca in Elizabethan Translation" (1927) en ob. cit., p. 96.
18. T.S.E., Dante, London, Faber & Faber, 1929.
19. Lawrence LEIGHTON que, en su reseña sobre Dante titulada "Eliot and Dante", Hound and Horn, III, 3 (April, 1930) pp. 442-4, muestra un tono severo hacia Eliot, tiene elogios para la obra. Por su parte, James TORRENS, en "Charles Maurras and Eliot's 'New Life'", P. M.L.A., LXXIX (1974) p. 312, cita párrafos de diversas reseñas sobre Selected Essays en los que se juzga "Dante" como el mejor ensayo del libro. A.C. CHARITY, en "T.S. Eliot: The Dantean Recognitions", en A.D. MOODY (ed.), The Waste Land in Different Voices,

London, Arnold, 1974, pp. 117-62, ha sido el primero en señalar que "Dante" (1929) ha sido sobrevalorado y negar que el ensayo sea una obra maestra.

20. T.S.E., "Dante" (1929), en Selected Essays, p. 242.
21. Ob. cit., p. 243.
22. Ob. cit., p. 252.
23. Ob. cit., p. 252.
24. Ob. cit., p. 268-9.
25. Eliot no se opuso indiscriminadamente a las obras modernas sobre Dante. Por ejemplo, en 1946, elogió Figure of Beatrice de Charles Williams como una buena introducción al estudio de Dante. Cfr. T.S.E., "The Significance of Charles Williams", Listener, XXXVI, 936 (Dec. 19, 1946) pp. 894-5.
26. Vid supra p. 344.
27. T.S.E., Selected Essays, pp. 488 y 202-3. Cfr. también T.S.E., Notes Towards the Definition of Culture, London, Faber & Faber, 1948, p. 110.
28. T.S.E., "Introduction" en Charles BAUDELAIRE, Intimate Journals, London, The Blackmore Press, 1930. Repr. en Selected Essays, pp. 419-30; cfr. especialmente pp. 420, 423, 424, 428 y 430.
29. T.S.E., On Poetry, p. 155.
30. T.S.E., On Poetry, p. 60.
31. T.S.E., "Talk on Dante", Italian News, 2 (July, 1950) pp. 13-8.
32. T.S.E., To Criticize, p. 126.
33. Ob. cit., p. 127.
34. Ob. cit., p. 132.
35. Ob. cit., pp. 133-4.
36. T.S.E., "Goethe as the Sage" en On Poetry, pp. 212-3. Aquí Eliot excluye expresamente a Cervantes por estimar que fue "hombre de un solo libro" (cfr. ob. cit., p. 213).
37. T.S.E., Selected Essays, p. 258.
38. T.S.E., On Poetry, p. 215.
39. T.S.E., To Criticize, p. 23.
40. Giorgio ZAMPA, "Eliot e Dante", La Stampa, Anno 99, 4 (6-I-1965) p. 11.
41. Sobre las relaciones entre T.S. Eliot y Jean Verdenal cfr.: George WATSON, "Quest for a Frenchman", Sewanee Review, LXXXIV (Summer, 1976) pp. 465-75.
42. T.S.E., Selected Essays, p. 255.
43. "The Love Song of J. Alfred Prufrock" fue un poema compuesto entre 1910-1911, con adiciones de 1912 y publicado por primera vez en Poetry (Chicago), VI, 3 (June, 1915) pp. 130-5.
44. Atención particular al epígrafe de "The Love Song of J. Alfred Prufrock" han dedicado los siguientes autores: F.O. MATTHIESSEN, The Achievement of T.S. Eliot, London, O.U.:2., 1935; Jane WOR-

- THINGTON, "The Epigraphs to the Poetry of T.S. Eliot", American Literature, XXII, 1 (March, 1949) pp. 1-2; William J. STUCKEY, "Eliot's 'The Love Song of J. Alfred Prufrock'", Explicator, XX (Sept., 1961) item 10; Robert WHITE, "Eliot's 'The Love Song of J. Alfred Prufrock', Epigraph", Explicator, XX (Nov., 1961) item 19; Frederick LOCKE, "Dante and T.S. Eliot's Prufrock", Modern Language Notes, LXXVIII (1963) pp. 51-9; David H. HIRSH, "T.S. Eliot and the Vexation of Time", Southern Review, III (July, 1967) p. 613; Donald G. SHEEHAN, "The Poetics of Influence: A Study of T.S. Eliot's Uses of Dante", Dissertation Abstracts International, XXX (Nov., 1969) pp. 2043A-44A; Ron D.K. BANERJEE, "The Dantean Overview: The Epigraph to 'Prufrock'", Modern Language Notes, LXXXVII (1972) pp. 962-6; y Barbara EVERETT, "In Search of Prufrock", Critical Quarterly, XVI, 2 (1974) pp. 115-6.
45. A partir de aquí las citas de la Comedia no extraídas de las obras de Eliot serán tomadas de la siguiente edición: Eugenio CAMERINI (ed.), La Divina Commedia di Danti Alighieri, Milano, Edoardo Sonzogno, 1890.
46. T.S.E., "Dante" (1929), en Selected Essays, p. 256.
47. Donald GALLUP, en T.S. Eliot. A Bibliography, London, Faber & Faber, 1969, p. 26, cita este párrafo de una carta que le dirigió T.S. Eliot (21-II-1936).
48. T.S.E., "What Dante Means to Me", en To Criticize, p. 128.
49. T.S.E., The Complete Poems and Plays, p. 77.
50. T.S.E., To Criticize, p. 128.
51. T.S.E., The Complete Poems, p. 79.
52. T.S.E., Selected Essays, pp. 253-4.
53. Vid infra pp. 1001-2.
54. T.S.E., Selected Essays, pp. 255-6.
55. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 9, vv. 45-6.
56. T.S.E., "Dante" (1920), en The Sacred Wood, pp. 165-6.
57. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 13, vv. 49-50.
58. T.S.E., "Dante" (1929), en Selected Essays, p. 245.
59. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile: texto manuscrito en pp. 55-60 y mecanografiado en pp. 62-6.
60. Bernard BERGQUIST, T.S. Eliot, London, Macmillan, 1972, p. 99.
61. Cfr. carta de T.S. Eliot y respuesta de Ezra Pound (enero, 1922) en D.D. PAIGE (ed.), The Letters of Ezra Pound 1907-1941, New York, Harcourt, 1950, p. 171.
62. T.S.E., Selected Essays, p. 19.
63. T.S.E., "Dante" (1920), en The Sacred Wood, p. 166 y "Dante" (1929), en Selected Essays, pp. 247-50.
64. T.S.E., Selected Essays, p. 331.
65. A este poema se refería Pound en su carta (24-XII-1921): "And even the soveгна doesn't hold with the rest; which does hold". Carta

- repr. en D.D. PAIGE (ed.), The Letters of Ezra Pound, p. 169.
66. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 101. En la edición de Eugenio CAMERINI aparece ma en lugar de mon, pero Eliot escribe mon y Pound rectifica poniendo son.
67. En la edición de E. Camerini aparece passada. Estas alteraciones pueden indicar que Eliot citaba de memoria en los dos casos.
68. Vid infra pp. 312-4.
69. Chapbook, XXXIX (Nov., 1924) pp. 36-7.
70. Vid supra pp. 143-5.
71. Cfr. especialmente Encida, VI, 489-93.
72. T.S.E., The Sacred Wood, pp. 163 y 163-9.
73. T.S.E., Selected Essays, p. 242.
74. Cfr. ob. cit., p. 269.
75. Vid supra p. 298.
76. T.S.E., Selected Essays, pp. 261-2.
77. Vid supra p. 367.
78. T.S.E., Selected Essays, p. 262.
79. Ob. cit., p. 265.
80. T.S.E., "Notes on the Way" (III), Time and Tide, XVI (Jan. 19, 1935) p. 90. Aquí apareció la palabra volontate erróneamente escrita como voleuntade, pero Eliot advirtió la errata en una nota publicada en Time and Tide (Feb. 2, 1935) p. 155.
81. Vid supra p. 326.
82. Vid supra p. 146.
83. T.S.E., Selected Essays, pp. 254-5.
84. Robert D. WAGNER, "The Meaning of T.S. Eliot's Rose Garden", P.M.L.A., LXIX, 1 (March, 1954) p. 23.
85. Staffan BERGSTEN, A Study in the Structure and Symbolism of T.S. Eliot's Four Quartets, Lund, Berlingska Boktryckeriet, 1960, p. 71.
86. Vid infra pp. 629-31.
87. T.S.E., To Criticize, pp. 128-9.
88. T.S.E., Selected Essays, pp. 18-9.
89. T.S.E., The Sacred Wood, p. 166.
90. T.S.E., Selected Essays, p. 247.
91. T.S.E., To Criticize, p. 129.
92. Cfr. Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, London, Faber & Faber, 1978, pp. 63-5 y 171-96.
93. Fragmentos de correspondencia repr. en ob. cit., pp. 63-4.
94. Ob. cit., p. 174.
95. Carta de T.S.E. a John Hayward (27-VIII-1942) repr. en ob. cit., pp. 64-5.
96. Ob. cit., p. 174.
97. Vid infra pp. 743-51 y 632.
98. Claes SCHAAAR, "Palimpsest Technique in 'Little Gidding': The Second

Movement and the Inferno, XV", Crbis Litterarum, XIV (Winter, 1959) pp. 33-7. El ensayo es interesante, pero no compartimos todas las opiniones expuestas en él.

99. T.S.E., To Criticize, p. 126.

100. Vid supra p. 395.

101. Carta de T.S.E. a John Hayward (27-VIII-1942) repr. en Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, p. 196.

102. Ob. cit., p. 195.

103. T.S.E., On Poetry, p. 258.

104. T.S.E., To Criticize, p. 13.

105. Philip R. HEADINGS, T.S. Eliot, New York, Twayne Publishers, 1964, p. 37.

106. T.S.E., Selected Essays, p. 14.

107. Jean MAC INTYRE, "A Source for the Rose-Fires in Four Quartets", Yeats Eliot Review, V, 2 (1978) pp. 36-8.

108. George L. MUSACCHIO, "A Note on the Fire-Rose Synthesis of T.S. Eliot's Four Quartets", English Studies, XLV (June, 1964) p. 238.

109. Vid infra p. 393.

110. T.S.E., To Criticize, p. 125.

111. Ob. cit., pp. 126 y 130.

112. Ob. cit., p. 127.

113. T.S.E., Selected Essays, p. 262.

114. T.S.E., Selected Essays, p. 252.

115. T.S.E., To Criticize, p. 126.

116. Ob. cit., pp. 132-4.

117. Ob. cit., p. 135.

118. Ob. cit., p. 125.

119. En este sentido tienen cierto interés dos artículos de Nuncio GOSU, que en "Eliot e Dante", La Fiera Letteraria (8-VI-1953) pp. 1-2, compara el pensamiento político de ambos autores y estudia la relación entre ellos desde el punto de vista católico; en "Dantismo politicoreligioso di T.S. Eliot", Nueva Antología, VII, (1965) pp. 181-91, contrasta lo que el catolicismo significó para cada uno de ellos.

120. T.S.E., Selected Essays, p. 262.

121. Ob. cit., p. 274.

122. T.S.E., To Criticize, p. 23.

123. Boston & London, 1912.

124. T.S.E., Selected Essays, p. 276.

125. Ezra POUND, The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti, p. 9. En cambio, Eliot no adoptó la traducción poundiana en la p. 123 de la misma obra, "Because no hope is left for me, Ballatetta", sino que prefirió una versión más literal.

126. Commerce, XV (Spring, 1928) pp. 5-11.

127. T.S.E., After Strange Gods, pp. 41-2. Vid infra p. 1071.

VII

ISABELINOS Y JACOBEO

T.S. Eliot se situó como una autoridad crítica de la literatura isabelina y jacobea gracias al elevado número y calidad de ensayos dedicados a dicha materia a lo largo de toda su vida, especialmente entre 1919 y 1934. Salvo el fugaz entusiasmo juvenil por algunos escritores románticos y victorianos, sus preferencias dentro de la literatura inglesa se dirigieron hacia la poesía, tanto lírica como dramática, del siglo XVI y primera parte del XVII frente a la del XIX y comienzos del XX (1). Por ello, con auténtico placer debió de preparar Eliot el curso que sobre literatura isabelina inició en otoño de 1918 para la extensión cultural de la universidad de Londres en Southall.

Cuando en la Semana Santa de 1918 Eliot finalizó su segundo curso en Southall sobre literatura inglesa moderna, los alumnos (quizás movidos por una indicación suya), le solicitaron que dedicara el siguiente al período isabelino (2). La petición se acomodaba a un proyecto del profesor, pues él deseaba escribir unos ensayos sobre los dramaturgos pertenecientes a dicha época que, en su opinión, no habían

recibido una adecuada atención crítica (3). En el programa, aunque figuran temas acerca de la poesía lírica y la prosa, se aprecia un mayor énfasis sobre el drama isabelino. Las clases probablemente sirvieron al articulista, aún poco experimentado, para reflexionar, ordenar y clarificar las ideas que iba exponiendo ante su auditorio. Las enseñanzas orales debieron de constituir un núcleo a partir del cual se desarrollaron los escritos.

Los ensayos no tardaron en aparecer. Primero fueron las reseñas en el Athenaeum, que se convirtieron en una excelente tarjeta de presentación para que el editor del T.L.S., Bruce Lyttelton Richmond, confiase al joven escritor (recomendado por Richard Aldington) el campo de la poesía isabelina y jacobea, especialmente la poesía dramática (4).

Hasta 1919 Eliot había ido publicando reseñas acerca de los más variados temas, es decir, sobre libros de metafísica, ética, lógica, religión, psicología y también de literatura. A partir de entonces, aunque continuara reseñando obras sobre otras materias, el autor se fue centrando cada vez más en obras literarias, y en este sentido, frente a la total dispersión anterior, fue apareciendo una serie de artículos sobre la literatura isabelina que pronto formó un bloque bastante compacto. Así pues, la primera especialización de Eliot como crítico literario se concretó en una larga lista de ensayos y reseñas tanto de nuevas ediciones como de estudios sobre la producción poética de los períodos isabelino y jacobeo. Tales escritos quizás constituyan el conjunto más importante y homogéneo de la crítica eliotiana considerada en su totalidad.

Los más valiosos artículos sobre el tema, dispersos en el Athenaeum, T.L.S., Art and Letters y otras publicaciones,

fueron recogidos por vez primera en 1932 e incluídos en Selected Essays 1917-1932 junto a ensayos que versaban sobre cuestiones diferentes. Ahora bien, precisamente porque la crítica eliotiana sobre los isabelinos y jacobeos formaba un cuerpo doctrinal con juicios originales acerca de la cuestión, en 1934 pareció oportuno reunir en el volumen Elizabethan Essays los siguientes artículos: "Four Elizabethan Dramatists", "Christopher Marlowe", "Shakespeare and the Stoicism of Seneca", "Hamlet", "Ben Jonson", "Thomas Middleton", "Thomas Heywood", "Cyril Tourneur", "John Ford", "Philip Massinger" y "John Marston" (5). En 1956 apareció una nueva edición de la obra bajo el título de Essays on Elizabethan Drama, con un prefacio del autor explicando por qué se habían omitido tres ensayos ("Four Elizabethan Dramatists", "Shakespeare and the Stoicism of Seneca" y "Hamlet") y en cambio se había sumado "Seneca in Elizabethan Translation" (6). Con unas ligeras modificaciones en el prefacio y el nuevo título de Elizabethan Dramatists, el libro se reeditó en 1963.

La lectura de tal prefacio, fechado en junio de 1962, es un buen punto de partida para analizar las opiniones de Eliot sobre el tema, teniendo en cuenta que el texto representa una mirada retrospectiva hacia el conjunto y un juicio maduro sobre él. El autor que, según confesó en varias ocasiones, no solía releer su prosa, repasó los ensayos susceptibles de ser incluídos en la obra y experimentó una gran sorpresa. Su reacción ante los escritos fue doble. Por una parte, "Four Elizabethan Dramatists", "Shakespeare and the Stoicism of Seneca" y "Hamlet" le causaron cierta vergüenza por lo que él calificaba como:

"(...) their callowness, and by a facility of unqualified assertion which verges, here and there, on imprudence." (7).

En cambio, los ensayos que trataban sobre los contemporáneos de Shakespeare le parecieron realmente buenos. El autor explicaba una evaluación tan diferente por un motivo básico: Shakespeare es mucho mayor que cualquiera de sus contemporáneos; por tanto a un joven le resulta más fácil expresar una opinión nueva y permanente acerca de estos últimos, pues su sensibilidad está cualificada para escribir sobre poetas y dramaturgos menores, mientras que la grandeza de Shakespeare exige una comprensión más lenta y prudente (8). Además, el autor apuntaba otra razón por la cual prefería sus ensayos sobre los dramaturgos menores: las citas, gracias a las cuales merecía la pena leerlos, mientras que las citas tomadas de Shakespeare, por ser tan conocidas, por sí solas no tenían valor en un estudio crítico; es decir, en el caso de Shakespeare no bastaba con citar bien, sino que era preciso comentar algo interesante sobre los fragmentos reproducidos. Por todo ello, al compilar el libro, Eliot rechazó los tres ensayos sobre Shakespeare y en cambio añadió "Seneca in Elizabethan Translation", aunque este último contenía algunas referencias a Shakespeare que no eran de su agrado.

En conjunto, Eliot juzgaba sus ensayos como una útil introducción al estudio del drama poético isabelino y jacobino y al análisis de las interesantes diferencias entre los dramaturgos en cuanto a temperamento y técnica (9). Finalmente, manifestaba su gratitud a dos personas: a Charles Whibley, que le había encargado "Seneca in Elizabethan Translation", y a

Sir Bruce Lyttelton Richmond que le invitó a escribir para el T.L.S. siete de los nueve ensayos reunidos en el volumen (10).

Más adelante, al tratar individualmente el influjo de los autores isabelinos y jacobeos sobre la poesía eliotiana, se analizará la actitud del crítico hacia cada uno de ellos en particular. Aquí sólo se constatarán las más significativas opiniones expresadas por Eliot acerca de todos ellos en general, teniendo en cuenta una advertencia previa referente a la terminología.

La división entre lo isabelino y lo jacobeo estaría marcada por el año 1603, con la muerte de la reina Elizabeth y el ascenso al trono de James I. Ahora bien, Eliot no aplica la regla con tanta rigidez, sino que se inclina a emplear con mayor frecuencia el calificativo de isabelino en sentido amplio, englobando así lo que estrictamente sería jacobeo. En unas ocasiones menciona los dos términos, pero en otras se limita al primero (quizás por economía), aunque del contexto se desprende que se refiere a los dos períodos. A veces llama a un mismo autor isabelino en un momento y jacobeo en otro sin dar gran importancia a la distinción, lo cual se puede explicar fácilmente considerando que son muchos los autores que escribieron durante las dos etapas. En el caso de Shakespeare, cuya obra dividen algunos en isabelina y jacobea, Eliot prefiere evitar semejante terminología y siempre incluye al dramaturgo entre los isabelinos aunque, cuando alude al "mature Shakespeare" sospechamos que se refiere al que otros llaman "Jacobean Shakespeare". Hecha esta advertencia, conviene examinar la crítica eliotiana para descubrir cuáles fueron las características de los isabelinos y jacobeos que atrajeron la

atención de Eliot sobre ellos.

En primer lugar, de los ensayos publicados en 1919 se desprende que al joven crítico le preocupaba la cuestión de la retórica. Según él, para entender la literatura isabelina resulta esencial comprender su particular forma de retórica (11). Por ello dedicó al tema un artículo que en un principio se tituló "Whether Rostand Had Something About Him" (12) y que posteriormente se reprodujo como "^hRetic" and Poetic Drama" (13). En él se analiza la palabra retórica, que muchos, en una época donde lo "conversacional" se prefiere a lo "retórico", juzgan como si fuera un vicio. A través de una larga exposición, con abundantes citas a modo de ejemplos, el autor llega a demostrar que lo retórico engloba tanto cosas positivas como negativas y no se limita a estas últimas. En el ensayo se aprecia el gran entusiasmo del autor por el progreso que realizaron los dramaturgos isabelinos mediante el perfeccionamiento del lenguaje y el creciente refinamiento de la sensibilidad.

Aunque ocasionalmente Eliot se refirió a la poesía lírica (14) y a la por él calificada de excelente prosa de la época (15), sus preferencias se dirigieron ante todo hacia el drama. Es difícil saber si el interés de Eliot por el drama poético isabelino fue el motor de sus deseos por impulsar el drama poético contemporáneo o si ocurrió a la inversa. En todo caso, las dos cuestiones se hallan relacionadas y por ello, al escribir sobre la posibilidad de hacer drama poético en el presente, el autor comentó:

"The Elizabethan drama was aimed at a public which wanted entertainment of a crude sort, but

would stand a good deal of poetry; our problem should be to take a form of entertainment, and subject it to the process which would leave it a form of art." (16)

A lo largo de la crítica de Eliot son muy numerosas las opiniones expresadas sobre los dramaturgos isabelinos en general, concentradas especialmente, además de en los ensayos citados, en "Four Elizabethan Dramatists" (que recibió el subtítulo de "A Preface to an Unwritten Book") y en "Seneca in Elizabethan Translation" (17). En estos dos últimos se aprecia cómo el autor se fue inclinando hacia una consideración unitaria de los dramaturgos en lugar de un tratamiento por separado, para conseguir así una mejor visión de conjunto, aunque sus logros en este sentido no llegaron a satisfacerle plenamente (18). Como la enumeración detallada de todas sus declaraciones sobre la materia (por ejemplo, sobre la necesidad de hallar una nueva manera de presentar las obras isabelinas sin que resulten ni demasiado modernas, ni falsamente arcaicas, o de formar correctamente a los actores que trabajan en ellas (19)) nos alejaría de los objetivos propuestos, será preciso resumirlas en pocas palabras.

Simplificando, podría afirmarse que Eliot tuvo una actitud ambivalente hacia los dramaturgos isabelinos: de entusiasmo ante su arte y de horror ante su filosofía. Tal afirmación debe ser matizada. Verdad es que el autor fue consciente de algunos defectos formales del drama isabelino, tales como ciertas incoherencias, descuidos en la composición y faltas de gusto, junto a la ausencia de un principio firme de lo que se postula como convención (20), pero en conjunto

sus apreciaciones sobre la estética del período fueron muy elogiosas. En cambio, la base filosófica y moral de los isabelinos suscitó su disgusto, por ver en ella "anarquía, disolución y decadencia" y pensar que conducía directamente hacia el caos (21).

Estrechamente ligada a la actitud de Eliot como crítico hacia los isabelinos se encuentra su deuda hacia ellos en cuanto poeta. El mismo, en 1928, observó:

"The form in which I began to write, in 1908 or 1909, was directly drawn from the study of Laforgue together with the later Elizabethan drama."
(22).

La frase indica con absoluta precisión cómo el estudio, y no la imitación esclava, del drama isabelino, junto al de la obra de Laforgue, afectó la forma en que Eliot comenzó a escribir en 1908 ó 1909. Debe ponerse énfasis sobre la forma, puesto que fue el conjunto de recursos formales y no el fondo filosófico de los isabelinos lo que interesó primordialmente al joven poeta.

En este sentido, se viene repitiendo que las alusiones al período Tudor en la poesía eliotiana tienen como finalidad el contrastar un pasado bello, bueno y glorioso con un presente feo, pervertido y sórdido. Unos comentarios sobre el amor de Eliot por el pasado y la tradición, junto a unos cuantos ejemplos extraídos de sus poemas, dan credibilidad a una teoría que no puede tacharse de falsa, pero sí de inexacta.

En la poesía de Eliot, especialmente en The Waste Land, existe un contraste estético entre el pasado y el presente (23). Pero, bajo el contraste irónico de la belleza antigua frente a la fealdad actual, el poeta muestra cómo la degradación moral, la crisis de valores y la tendencia hacia el caos que él ponía de relieve en su crítica sobre aquel período son comunes al pasado y al presente.

El tema de la seducción en The Waste Land pudiera ser un buen ejemplo. Desde el punto de vista eliotiano, la perversión del amor en las vidas de Filomela, Olivia (24) y Elizabeth es básicamente similar a las de Lil y la mecanógrafa. Los hechos son moralmente idénticos, puede haber incluso mayor crueldad en el pasado, pero estéticamente son opuestos. Del mito de Filomela (clásico, pero también frecuentemente empleado por los isabelinos) se recuerda el canto del ruiseñor, de la historia de Olivia se evoca la canción que ella entona y de la reina Elizabeth los placenteros recorridos por el Támesis. En cambio, al tratar de las mujeres actuales, tan humilladas moralmente como las otras, se recogen los detalles más sórdidos de su existencia.

Así pues, el contraste estético entre el pasado (que muchas veces, aunque no siempre, se concreta en la época Tudor) y el presente puede considerarse como uno de los temas recurrentes en la poesía eliotiana hasta The Waste Land. Por el contrario, en lo que se refiere a la ética, según el poeta, no hay contraste, sino absoluta similitud.

El efecto del drama isabelino sobre la poesía eliotiana fue quizás menos inmediato, menos puntual, más difuso, y por ello no tan perceptible como el de Laforgue, con el cual coincidió cronológicamente en su comienzo, aunque tuvo una mayor duración.

La influencia técnica de los dramaturgos isabelinos y jacobeos sobre los poemas que Eliot escribió desde 1908-1909 es difícil de evaluar de manera conjunta hasta "Gerontion" (1919). En este poema se han centrado los críticos para investigar las huellas isabelinas pues, por ser el influjo tan directo, es donde la deuda literaria aparece más obviamente.

A.C. Partridge, tras haber analizado en profundidad el lenguaje de la poesía eliotiana, llegó a la siguiente conclusión con respecto a "Gerontion":

"The condensed syntax and masterly adaptation of Jacobean blank verse to modern needs are the poem's true merits." (25).

Es decir, Eliot adapta o parodia los ritmos y cadencias del blank verse (que tan minuciosamente había estudiado y cuyo desarrollo consideraba como el gran logro de la versificación isabelina (26)), pero no los imita. Así el monólogo del anciano, con una dicción reminiscente del drama jacobeo, tiene un cierto sabor de aquella época, aunque en él se funden elementos derivados de otros períodos. Pero la influencia de los dramaturgos isabelinos y jacobeos sobre "Gerontion" no es sólo estilística, pues en el poema también existe la unidad de pensamiento y emoción, la unidad de feeling que el autor tanto había admirado en dichos dramaturgos.

Cuando en 1961 Eliot evaluó retrospectivamente su deuda como poeta hacia los dramaturgos isabelinos y jacobeos, advirtió haber aprendido principalmente de los menores, más que de Shakespeare, y explicaba la circunstancia con las siguientes palabras:

"It was from these minor dramatists that I, in my own poetic formation, had learned my lessons; it was by them, and not by Shakespeare, that my imagination had been stimulated, my sense of rhythm trained, and my emotions fed. I had read them at the age at which they were best suited to my temperament and stage of development, and had read them with passionate delight long before I had any thought, or any opportunity of writing about them. At the period in which the stirrings of desire to write verse were becoming insistent, these were the men whom I took as my tutors. Just as the modern poet who influenced me was not Baudelaire but Jules Laforgue, so the dramatic poets were Marlowe and Webster and Tourneur and Middleton and Ford, not Shakespeare." (27).

El argumento según el cual los escritores menores están más cerca del joven poeta y por tanto le pueden servir de guía mejor que los grandes literatos parece convincente a primera vista. Es posible que Eliot tenga razón en lo que se refiere a influencia general de los dramaturgos menores, una influencia difícilmente perceptible en detalles concretos, pero no por ello secundaria. Ahora bien, sus palabras acerca de Shakespeare, aparentemente lógicas, dan una impresión que no concuerda con la realidad que se descubre al investigar las fuentes literarias de la poesía eliotiana. Quizás el influjo general de los dramaturgos menores sobre Eliot sea más importante, quizás ellos estimularan en mayor medida su

imaginación poética, pero, como se comprobará más adelante, la influencia de Shakespeare sobre el poeta moderno no es en modo alguno desdeñable.

Entre los dramaturgos menores que más afectaron su poesía, Eliot citó el nombre de Cyril Tourneur. Pues bien, este dramaturgo ciertamente mereció su interés crítico, pero no ha sido consignada ni una sola huella concreta de la obra de Tourneur en los poemas eliotianos. El hecho no induce a negar la influencia, pero sí a afirmar (si no se quiere poner en duda el testimonio del poeta) que debió de ejercerse de una manera general.

Un caso diferente es el de los autores isabelinos tratados por Eliot en su crítica, pero cuyas obras ni el propio poeta reconoció haber empleado, ni los investigadores hallaron pruebas en tal sentido. Como ejemplo puede citarse al poeta isabelino Sir John Davies (1565-1618) a quien Eliot dedicó un ensayo (28), pero quien no parece haber sido adoptado por él como modelo en momento alguno.

Distinto es también el caso de John Day, de cuya obra se hizo uso en The Waste Land, según indican las notas del poema. Los versos:

But at my back from time to time I hear
The sound of horns and motors, which shall bring
Sweeney to Mrs. Porter in the spring.

(The Waste Land, 196-8)

constituyen una remodelación irónica de unas palabras tomadas de The Parliament of Bees, donde Polypragmus, al hablar a su siervo sobre sus proyectos, dice:

When of the sudden, listening, you shall hear
A noise of horns and hunting, which shall bring
Actaeon to Diana in the spring,
And all shall see her naked skin; (29)

Aquí la deuda es muy clara, pues el eco verbal es indiscutible, pero de escasa importancia en el conjunto de la poesía eliotiana.

Como el influjo de los isabelinos y jacobeos resulta extremadamente complejo y se extiende a un gran número de autores, es preferible tratarlos individualmente, una vez hechas estas observaciones comunes a todos ellos y las breves referencias a Cyril Tourneur, Sir John Davies y John Day, escritores cuyas relaciones con Eliot no parecen dignas de dedicarles una mayor atención.

134

A) POESIA LIRICA

EDMUND SPENSER (c. 1552-1599)

Sweete Themmes runne softly, till I end my Song

Sweet Thames, run softly, till I end my song

Eliot nunca dedicó un ensayo completo a Edmund Spenser, pero mencionó su obra en diversas ocasiones. Así, al estudiar el drama de Christopher Marlowe, alabó las investigaciones de J.M. Robertson sobre la deuda del dramaturgo hacia Spenser y comentó su influencia comparando algunos versos de ambos autores (30). En otra ocasión, esta vez al tratar de Sir John Davies, también puso de manifiesto el influjo de Spenser sobre los isabelinos (31). En "Seneca in Elizabethan Translation" (32) el crítico se refirió de nuevo a la influencia de Spenser y en "Charles Whibley" (33) expresó la siguiente opinión sobre The Faerie Queene:

"(...) who, except scholars, and except the eccentric few who are born with a sympathy for such work, or others who have deliberately

studied themselves into the right appreciation,
can now read through the whole of The Faerie
Queene with delight?"(34).

En la obra poética de Eliot sólo encontramos una alusión
a Spenser, que es clara e intencionada. El verso que se repi-
te al final de cada estrofa del Prothalamion:

Sweete Themmes runne softly, till I end my Song

aparece en dos ocasiones, modernizado, a lo largo de "The
Fire Sermon":

Sweet Thames, run softly, till I end my song
(The Waste Land, 176 y 184)

Las ninfas están presentes en el Támesis de Spenser:

A Flocke of Nymphes I chaunced to espy,
(Prothalamion, 20)

pero han abandonado el de Eliot:

The nymphs are departed.
(The Waste Land, 179)

Ya no hay belleza en el Támesis, ni lugar en él para las nin-
fas que cantaba Spenser. "

El empleo de la cita de Spenser es un ejemplo más en la
poesía eliotiana de evocación del pasado mediante un verso

conocido, que trae a la memoria una época brillante y la
contrasta con un presente desagradable y vulgar.

437

B) DRAMA

THOMAS KYD (1558-1594)

O world, no world, but mass of public wrongs,

World not world, but that which is not world.

Son numerosas las referencias a Thomas Kyd en la crítica de Eliot, pero muy reducido el reflejo de la obra del dramaturgo sobre la poesía eliotiana.

En "Whether Rostand Had Something About Him" Eliot se refiere al drama isabelino, que nace a partir de la expresión retórica de Kyd y Marlowe (35). Eliot pone de relieve la distancia que separa la iracunda fluidez del anciano Hieronimo y las rotas palabras de Lear. Sobre The Spanish Tragedy se expresa así:

"The Spanish Tragedy is bombastic because the language is inferior" (36).

Sin embargo, en una edición posterior del mismo ensayo, publicado en Selected Essays bajo el título de "Rhetoric and Poetic Drama", el autor matiza su opinión:

"The Spanish Tragedy is bombastic when it descends to language which was only the trick of its age" (37).

En "Hamlet and His Problems", al mencionar la obra de Kyd que precedió al Hamlet de Shakespeare, Eliot juzga al autor de aquella:

"Thomas Kyd, that extraordinary dramatic (if not poetic) genius who was in all probability the author of two plays so dissimilar as the Spanish Tragedy and Arden of Feversham" (38).

En un nuevo ensayo, "Philip Massinger", alude al método de Kyd:

"The method of Kyd, as developed by Shakespeare, was the standard for English tragedy down to Otway and to Shelley" (39).

En "Four Elizabethan Dramatists" menciona a Kyd otra vez:

"The great vice of English drama from Kyd to Galsworthy has been that its aim of realism was unlimited" (40).

En Shakespeare and the Stoicism of Seneca se recuerda cómo Shakespeare había recibido la influencia de Séneca principalmente a través de Kyd (41).

"Seneca in Elizabethan Translation" es el ensayo en que

Eliot trata a Thomas Kyd con mayor detenimiento y revela una atenta lectura de sus dramas (42). Se refiere de nuevo a la influencia de Séneca ejercida por medio de Kyd (43):

"The most significant popular play under Senecan influence is of course The Spanish Tragedy, and the further responsibility of Kyd for the translation of the pseudo-Senecan Cornelia of Garnier has marked him as the disciple of Seneca" (44).

A continuación, Eliot analiza The Spanish Tragedy en una forma que demuestra un profundo estudio de la obra. Quedan separados los elementos de Séneca de los que no guardan relación alguna con aquéllos; mientras que la estructura del drama es senequista, el material no lo es (45).

En la poesía eliotiana son escasos los ecos de Kyd. En The Waste Land figura el siguiente verso:

Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
(The Waste Land, 431)

Se trata de una cita, compuesta por dos partes, de The Spanish Tragedy. La primera parte procede de la respuesta dada por Hieronymo a Balthazar y Lorenzo cuando le piden ayuda para representar un espectáculo con el que agasajar al Rey de Portugal:

"

"Why then, Ile fit you; say no more
When I was young, I gaue my minde
And plide my selfe to fruitles Poetrie;
Which though it profite the professor naught
Yet it is passing pleasing to the world"

(The Spanish Tragedy, IV, I) (46)

La segunda parte es el subtítulo de The Spanish Tragedy en algunas ediciones.

Grover Smith encuentra una correspondencia entre Hieronymo y Tiresias en cuanto que ambos son profetas que deben estar locos para ser auténticos hombres inspirados (47). Según David Ward, la cita de The Spanish Tragedy sirve para comentar la acción del poema en cuanto drama y el subtítulo sugiere la nota de histeria y angustia, la confusión e inseguridad del poema (48).

El verso de The Spanish Tragedy:

O world, no world, but mass of public wrongs,
(The Spanish Tragedy, III, II, 3) (49)

aparece remodelado en Four Quartets:

World not world, but that which is not world,
("Burnt Norton", 116)

El verso de Kyd es el tercero del largo monólogo con el que Hieronymo comienza la escena. Los dos primeros versos:

O eyes, no eyes, but fountains fraught with tears:
O life, no life, but lively form of death:
(The Spanish Tragedy, III, II, 1-2)

habían llamado la atención de Eliot, quien los citó en un ensayo de 1919, "Whether Rostand Had Something About Him", en la siguiente forma:

Oh eyes no eyes, but fountains full of tears!
 Oh life no life, but lively form of death! (50)

Así pues, Eliot emplea The Spanish Tragedy en dos ocasiones a lo largo de su obra poética y en cada una de ellas de manera muy distinta. En el primer caso, en The Waste Land, se alude deliberadamente al drama de Kyd con el fin de evocar-lo en su conjunto y de manera especial para traer a la mente del lector la atmósfera de terror que lo envuelve. En el segundo caso, en Four Quartets, no se trata de una alusión, pues el lector común difícilmente puede relacionar el verso de Eliot con el de Kyd que lo ha originado. Caben dos posibilidades de interpretación: o es una remodelación consciente por parte del poeta, o nos encontramos ante un ejemplo de uso inconsciente de una fuente literaria.

442

CHRISTOPHER MARLOWE (1564-1593)

"Look, look, master; here comes two religious caterpillars"

Look, look, master, here comes two religious caterpillars.

Aunque en proporción muy inferior a la de Shakespeare, Christopher Marlowe también recibió atención crítica por parte de Eliot. Aparte de las frecuentes referencias al dramaturgo en diversos ensayos, su primer análisis de Marlowe aparece desarrollado en "Some Notes on the Blank Verse of Christopher Marlowe" (51), artículo posteriormente conocido bajo el título de "Christopher Marlowe" (52). El breve ensayo se centra en lo que el verso de Marlowe tiene de particular frente al de otros autores. Se establecen comparaciones, citando versos concretos de unos y otros, entre Marlowe y Spenser, Shakespeare e incluso Tennyson. Además, el crítico manifiesta sucintamente su opinión acerca de Tamburlaine, Doctor Faustus, Edward II, The Jew of Malta y Dido Queen of Carthage.

En 1927 Eliot reseñó, en "A Study of Marlowe" (53), la obra de U.M. Ellis-Fermor titulada Christopher Marlowe. En la reseña hay elogios para el libro, pero el agudo sentido crítico del autor encontró algunos fallos concretos y ciertas

deficiencias o limitaciones. Eliot, que en conjunto consideraba justo el análisis de los dramas expuesto por Miss Ellis-Fermor, deploraba que ésta no hubiera tenido en cuenta la crítica textual reciente.

Para los epígrafes de dos poemas Eliot tomó citas de The Jew of Malta y en los dos casos mencionó la procedencia. Primero fue en "Portrait of a Lady":

Thou hast committed --
Fornication: but that was in another country,
And besides, the wench is dead.

The Jew of Malta

En The Jew of Malta se presenta a Barabas adelantándose a cada una de las acusaciones que le iban a lanzar Fr. Jacomo y Fr. Barnardine. Barabas interrumpe cada frase iniciada por los frailes para admitir los delitos de que iba a ser inculcado y así justificarse al mismo tiempo. Friar Barnardine acusa:

Thou hast committed --

y Barabas completa:

Fornication: but that was in another country;
And besides, the wench is dead.

(The Jew of Malta, IV, I, 41-3) (54).

"

Este epígrafe ha sido calificado como uno de los más brillantes entre los elegidos por Eliot y se ha puesto de relieve

que el contraste entre el tono del epígrafe y el del poema produce una fina ironía y permite una mejor comprensión del poema en su totalidad (55). Por otra parte, se ha observado que el epígrafe parece anómalo puesto que no puede anunciar literalmente el hecho, dado que la dama y el joven de "Portrait" no han cometido fornicación (56). Este último juicio parte de un presupuesto erróneo como es el afirmar con absoluta seguridad algo que en el poema no aparece claramente definido. La dama está enamorada del joven y éste, que no la ama, intenta escapar de ella. La ambigüedad de las relaciones queda reforzada por un epígrafe ante el cual el lector duda entre tomarlo al pie de la letra o bien en sentido figurado. Mientras que en The Jew of Malta Barabas admite haber cometido fornicación, en "Portrait" nunca llega a saberse si ha existido o no. Lo que une las dos situaciones es que en el drama el hecho ocurrió en otro país y la mujer ha muerto y en el poema el joven imagina que, estando en el extranjero, recibe con cierta satisfacción la noticia del fallecimiento de la dama. En los dos casos los hombres se sienten liberados por la lejanía y por la muerte de las mujeres a quienes nunca han amado. La dureza del lenguaje que emplea Barabas contrasta con las ligeras sugerencias del joven, pero en el fondo ambos comparten los mismos sentimientos.

El epígrafe de "Mr. Eliot's Sunday Morning Service":

Look, look, master, here comes two religious caterpillars

The Jew of Malta

procede de la misma escena que el de "Portrait of a Lady". Al comienzo de la escena, Barabas y su siervo Ithamore, satisfechos tras haber envenenado a todas las monjas de un con-

vento (entre las que se encontraba la propia hija de Barabas), se acercan a un monasterio de frailes. Ithamore, al observar que se aproximan Fr. Jacomo y Fr. Barnardine, advierte a su amo:

"Look, look, master; here comes two religious caterpillars"

(The Jew of Malta, IV, I, 21) (57)

En esta escena de The Jew of Malta se expresa tanto anti-semitismo como anticlericalismo, pues en ella queda patente que los principales pecados del judío Barabas, avaricia y lujuria, son compartidos por los dos frailes que le acusan. En este sentido, parece oportuna la elección de tal epígrafe para la sátira contra el cristianismo que es "Mr. Eliot's Sunday Morning Service". El epígrafe, como otros de la poesía eliotiana, ha merecido la atención de diversos críticos. Por ejemplo, según Jane Worthington, sirve para insistir en la falta de armonía entre la carne y el intelecto (58). Según George Monteiro, el epígrafe introduce en el poema el elemento semítico que se halla presente en el cristianismo (59).

Bernard F. Dick ha indicado como posible fuente de la primera sección de "A Game of Chess" un pasaje de Hero and Leander:

The walls were of discolored jasper stone,
Wherein was Proteus cāvéd, and o'erhead
A lively vine of green sea-agate spread,
Where, by one hand, light-headed Bacchus hung,
And with the other, wine from grapes out-wrung.
Of crystal shining fair the pavement was;

The town of Sestos call it Venus' glass;
 There might you see the gods in sundry shapes,
 Committing heady riots, incest, rapes;

(Hero and Leander, 136-44) (60)

No puede negarse que Eliot tuviera en mente esta descripción del templo de Venus al escribir los primeros versos de "A Game of Chess", pero faltan pruebas convincentes para considerar que el fragmento es una fuente en sentido estricto.

Según el testimonio del propio Eliot, Marlowe fue uno de los dramaturgos isabelinos que mayor influencia tuvieron sobre su poesía (61). Sin embargo, un examen detenido de dicha poesía no revela un número de huellas de Marlowe ni siquiera lejanamente aproximado al de Shakespeare, por ejemplo, autor que, si se toman en cuenta las declaraciones del poeta, no le influyó. Por otra parte, no deja de ser cierto que la importancia de un influjo no se mide según el número de alusiones o de ecos verbales, aunque el análisis de cada uno sea lo que alargue la exposición del estudioso. Tras estas consideraciones, si se admite el testimonio del autor en ese punto, no se encuentran pruebas concretas de la influencia y a la vez se reconoce la existencia de influjos difícilmente perceptibles, la única conclusión a la que puede llegarse es a dar por cierta la influencia de Marlowe sobre la poesía de Eliot y a calificarla de muy general.

WILLIAM SHAKESPEARE (1564-1616)

The barge she sat in, like a burnish'd throne,

The Chair she sat in, like a burnished throne,

En la introducción de The Use of Poetry and the Use of Criticism, al tratar del desarrollo del gusto en la poesía, Eliot confesó cuál había sido su actitud, cuando era niño, hacia Shakespeare:

"The only pleasure that I got from Shakespeare was the pleasure of being commended for reading him; had I been a child of more independent mind I should have refused to read him at all." (62).

En la conclusión de la misma obra, añadió un comentario interesante:

"I know that some of the poetry to which I am most devoted is poetry which I did not understand at first reading; some is poetry which I am not sure I understand yet: for instance, Shakespeare's" (63).

William Shakespeare es el autor al que más veces y con mayor detenimiento se refiere Eliot en el conjunto de su obra crítica. A partir de 1919, escribió artículos completos acerca de Shakespeare y reseñas sobre obras en las que se estudiaba su figura; además, lo mencionó con frecuencia en sus publicaciones acerca de otros autores, generalmente para compararlos con ellos o bien tomando a Shakespeare como ejemplo para ilustrar una determinada teoría.

En una reseña titulada "Whether Rostand Had Something About Him" (64), el crítico alude al abandono de la expresión retórica por parte de los dramaturgos isabelinos y dedica frases elogiosas a Shakespeare:

"There is, of course, a long distance separating the furibund fluency of old Hieronimo and the broken words of Lear. There is also a difference between the famous

Oh eyes no eyes, but fountains full of tears!
Oh life no life, but lively form of death!

and the superb "additions to Hieronimo".

We think of Shakespeare perhaps as the dramatist who concentrates everything into a sentence, "Pray you undo this button", or "Honest honest Iago"; we forget that there is a rhetoric proper to Shakespeare at his best period which is quite free from the genuine Shakespearian vices either of the early period or the late. (...) The really fine rhetoric of Shakespeare occurs in situations

where a character in the play sees himself in a dramatic light" (65).

Estas observaciones son ilustradas mediante citas de Othello, Coriolanus, Timon y Antony and Cleopatra, acerca de las cuales añade:

"And, in the rhetorical speeches from Shakespeare which have been cited, we have this necessary advantage of a new clue to the character, in noting the angle from which he views himself. But when a character in a play makes a direct appeal to us, we are either the victims of our own sentiment, or we are in the presence of a vicious rhetoric" (66).

En "Some Notes on the Blank Verse of Christopher Marlowe" (67), Eliot menciona de nuevo la retórica de Shakespeare y la explica como:

"(...) a vice of style, a tortured perverse ingenuity of images which dissipates instead of concentrating the imagination, and which may be due in part to influences by which Marlowe was untouched" (68).

Al comparar a Shakespeare con Marlowe, observa:

"(...)when Shakespeare borrowed from him, which was pretty often at the beginning, Shakespeare

either made something inferior or something different" (69).

Para mostrar la diferencia entre Marlowe y Shakespeare, cita la descripción del saqueo de Troya en Dido y el sueño de Clarence en Richard III. Sin embargo, indica cómo hay versos en Marlowe que hubieran podido ser compuestos por cualquiera de los dos dramaturgos.

"Hamlet" se ha convertido en uno de los ensayos de Eliot más conocidos y citados, tanto por contener afirmaciones curiosas sobre Shakespeare como por encontrarse en él la famosa definición del "objective correlative". Cuando se publicó en el Athenæum simplemente con las iniciales de su autor, bajo el título de "Hamlet and His Problems" (70), apareció como una reseña sobre el libro The Problem of Hamlet de J.M. Robertson. Un año después, fue incluido en la primera edición de The Sacred Wood y posteriormente en Selected Essays. Eliot alaba a Robertson por haber visto que el principal problema es Hamlet (la obra) y no Hamlet (el carácter). Le interesa de una manera especial el que Robertson interprete la obra como una estratificación (representada por los esfuerzos de unos hombres que iban trabajando sobre la obra de sus predecesores) y centra su atención en el Hamlet de Kyd . El Hamlet de Shakespeare sufre unas acusaciones por parte de Eliot que podrían condensarse en la frase tantas veces citada:

"So far from being Shakespeare's masterpiece,
the play is most certainly an artistic failure"
(71).

No todas las obras de Shakespeare son juzgadas con la misma dureza y así Coriolanus, junto a Antony and Cleopatra, se cita como ejemplo de gran éxito artístico (72).

Resulta interesante que Eliot, en esta reseña, realice la asociación entre el Hamlet (Pierrot) de Laforgue y el de Shakespeare, asociación que ya había presentado, unos años antes y de forma menos evidente en su poema "The Love Song of ^JAlfred Prufrock" y que será objeto de nuestro estudio. Aquí la referencia es:

"The Hamlet of Laforgue is an adolescent; the Hamlet of Shakespeare is not, he has not that explanation and excuse" (73).

La actitud manifestada por el artículo es negativa hacia Hamlet y de cierta antipatía hacia su autor. Pero dicho artículo, a pesar de ser tan famoso y haber recibido atención frecuente por parte de diversos críticos, debe considerarse como excepcional y no representativo, pues no se sitúa en la línea de admiración hacia Shakespeare que caracteriza^a la obra eliotiana en su conjunto. Prueba de que la antipatía mostrada en "Hamlet" no fue profunda ni duradera es que, tan sólo unos meses después, Eliot alababa los caracteres de Shakespeare frente a los de Ben Jonson:

"The characters of Shakespeare are such as might exist in different circumstances than those in which Shakespeare sets them. The latter appear to be those which extract from the characters the most intense and interesting realization; but that

realization has not exhausted their possibilities" (74).

"Now, we may say with Mr. Gregory Smith that Falstaff or a score of Shakespeare's characters have a "third dimension" that Jonson's have not. This will mean, not that Shakespeare's spring from the feelings or imagination and Jonson's from the intellect or invention; they have equally an emotional source; but that Shakespeare's represent a more complex tissue of feelings and desires, as well as a more supple, a more susceptible temperament" (75).

En 1920, el crítico comparaba la forma en que Dante había tratado las emociones con la manera en que lo hacía Shakespeare:

"Dante's method of dealing with any emotion may be contrasted, not so appositely with that of other "epic" poets as with that of Shakespeare. Shakespeare takes a character apparently controlled by a single emotion, and analyses the character and the emotion itself. The emotion is split up into constituents --and perhaps destroyed in the process. The mind of Shakespeare was one of the most critical that never existed". (76)

De la misma manera que Eliot compara a Shakespeare con Dante en la reseña anteriormente citada, también lo recuerda

al tratar de Massinger en "Philip Massinger" (77). Precisamente en este ensayo, al mencionar la deuda de Massinger hacia Shakespeare, es donde aparece la célebre frase:

"Immature poets imitate; mature poets steal;
bad poets deface what they take, and good poets
make it into something better, or at least something different" (78).

Así, comparando citas de ambos autores, Eliot encuentra en Shakespeare: vigor, condensación de significado, auténticas metáforas, fusión de impresiones diversas y un desarrollo basado en un nuevo modo de sentir, cualidades que no halla en Massinger: Si Massinger es inferior a Marlowe y a Jonson, aún lo es más comparado con Shakespeare:

"The greatest comic character of these two dramatists [Marlowe y Jonson] are slight work in comparison with Shakespeare's best -- Falstaff has a third dimension and Epicure Mammon has only two." (79)

Eliot con frecuencia cita a Shakespeare a modo de ejemplo para clarificar un concepto o para contrastar su figura con la de otro autor. En "Andrew Marvell" (80), hace las dos cosas a la vez: tras haber dado un ejemplo de "conceit" en Marvell, aclara lo que no es "conceit" (porque no hay contraste, sino fusión) evocando unos versos de Antony and Cleopatra.

Algunas veces, al reseñar un estudio sobre Shakespeare, Eliot manifiesta reservas o un abierto desacuerdo con el autor, generalmente por medio de frases irónicas. Así sucede en "The Beating of a Drum" (81), reseña sobre la obra de Olive Mary Busby, Studies in the Development of the Fool in Elizabethan Drama. Este artículo tiene interés porque en él Eliot da a conocer su propia interpretación del Bufón de Shakespeare, poniendo como ejemplo el que aparece en King Lear.

En otras ocasiones, el crítico elogia el libro reseñado, como en el caso de "Shakespeare and Montaigne" (82), sobre Shakespeare's Debt to Montaigne, de George Coffin Taylor. Aquí, de una forma breve y compacta, se presentan las conclusiones del profesor Taylor acerca de la influencia verbal de Montaigne sobre Shakespeare.

Además de comentar escritos acerca de Shakespeare, Eliot también reseña nuevas ediciones de sus obras. Puede citarse como ejemplo "A Popular Shakespeare" (83), sobre una edición popular, basada en el texto del Globe Shakespeare de Clark y Wright, con introducciones de Chales Whibley. En "The Problems of Shakespeare Sonnets" (84) Eliot acepta la teoría de J.M. Robertson expuesta en la obra The Problems of Shakespeare Sonnets.

Al estudiar la influencia de Séneca sobre la tragedia isabelina en "Seneca in Elizabethan Translation", Eliot menciona repetidas veces a Shakespeare. Aquí aparece una afirmación sorprendente:

"The Spanish Tragedy, like the series of Hamlet plays, including Shakespeare's, has an affini-

ty to contemporary detective drama". (85)

que resulta adecuadamente explicada en una nota a pie de página:

"I suggest also that besides Hamlet, Macbeth and to some extent Othello among Shakespeare's major tragedies have this "thriller" interest, whilst it is not introduced into King Lear, Antony and Cleopatra, or Coriolanus." (86)

Entre las tragedias más influidas por Séneca, no en cuanto a la forma, sino en lo relativo al lenguaje, cita Richard II y Richard III (87). De nuevo compara a Shakespeare con Dante:

"In a comparison of Shakespeare with Dante, for instance, it is assumed that Dante leant upon a system of philosophy which he accepted whole, whereas Shakespeare created his own: or that Shakespeare had acquired some extra -or ultra- intellectual knowledge superior to a philosophy. This occult kind of information is sometimes called "spiritual knowledge" or "insight". Shakespeare and Dante were both merely poets (and Shakespeare a dramatist as well); our estimate of the intellectual material they absorbed does not affect our estimate of their poetry, either absolutely or relatively to each other. But it must affect our vision of them and the use we make

of them, the fact that Dante, for instance, had behind him an Aquinas, and Shakespeare behind him a Seneca" (88).

Eliot trató de nuevo sobre Shakespeare en relación con Séneca en Shakespeare and the Stoicism of Seneca (89). Comienza evocando las diferentes formas en que ha sido presentado Shakespeare por diversos críticos (Lytton Strachey, Middleton Murry y Wyndham Lewis), que han motivado la aparición en escena de varios Shakespeares. Sin embargo, él duda de que este Shakespeare no convencional se encuentre más cerca del auténtico que el que venía presentándose tradicionalmente, aunque reconoce que al menos está más cercano a nosotros. Eliot, considerando por propia experiencia los errores que acerca de él mismo han cometido los críticos, se muestra escéptico ante las interpretaciones de Shakespeare en cuanto hombre a partir de su obra. Así revela su propia actitud hacia Shakespeare:

"I believe that I have as high an estimate of the greatness of Shakespeare as poet and dramatist as anyone living; I certainly believe that there is nothing greater. And I would say that my only qualification for venturing to talk about him is, that I am not under the delusion that Shakespeare in the least resembles myself, either as I am or as I should like to imagine myself" (90).

Lo que Eliot reprocha a los críticos que han estudiado a Shakespeare es el haberse empeñado en convertirlo en alguien

como ellos mismos, peligro que él intenta evitar. Habiéndose explicado al dramaturgo por medio de numerosas influencias (Montaigne, Maquiavelo...), Eliot propone un Shakespeare bajo el influjo del estoicismo de Séneca. Pero él no lo presenta así porque crea que Shakespeare estuvo en realidad bajo la influencia de Séneca, sino porque piensa que esta interpretación puede surgir y estima necesario el "desinfectarla" antes de que aparezca o, mejor aún, evitar su aparición. Así, reduce la influencia de Séneca sobre Shakespeare a unos vagos recuerdos de las tragedias del primero leídas por el segundo en la escuela y a un influjo indirecto, a través de Kyd y de Peele. En algunas de las grandes tragedias de Shakespeare se encuentra una nueva actitud que, sin ser de Séneca, de él se deriva:

"It is the attitude of self-dramatization assumed by some of Shakespeare's heroes at moments of tragic intensity. It is not peculiar to Shakespeare; it is conspicuous in Chapman: Bussy, Clermont and Biron, all die in this way. Marston -- one of the most interesting and least explored of all the Elizabethans -- uses it; and Marston and Chapman were particularly Senecan. But Shakespeare, of course, does it very much better than any of the others, and makes it somehow more integral with the human nature of his characters. It is less verbal, more real" (91).

El crítico se detiene para analizar un fragmento de Othello:

"I have always felt that I have never read a more terrible exposure of human weakness -- of universal human weakness -- than the last great speech of Othello" (92).

Shakespeare trata las muertes de sus héroes de una forma más poética y viva que otros dramaturgos, tales como Marston y Chapman, e ilustra la naturaleza humana. Tras indicar cómo Séneca es el representante literario del estoicismo romano y cómo éste se encuentra presente en el drama isabelino, Eliot vuelve a Shakespeare y concretamente se fija en la más senequista de sus obras en cuanto al espíritu: King Lear (93).

Siguen unas observaciones generales sobre los dramas de Shakespeare:

"I would suggest that none of the plays of Shakespeare has a "meaning", although it would be equally false to say that a play of Shakespeare is meaningless. All great poetry gives the illusion of a view of life. When we enter into the world of Homer, or Sophocles, or Virgil, or Dante, or Shakespeare, we incline to believe that we are apprehending something that can be expressed intellectually; for every precise emotion tends towards intellectual formulation."

(94)

Shakespeare y Dante vuelven a ser comparados y se insiste en la diferencia básica entre ellos: el sistema coherente

de pensamiento que Dante tenía detrás de sí, frente al desorden ideológico que constituía la herencia recibida por Shakespeare (95).

Después de constatar que todos los poetas parten de sus propias emociones, analiza las de Dante y las de Shakespeare:

"The great poet, in writing himself, writes his time. Thus (...) Shakespeare, hardly knowing it, became the representative of the end of the sixteenth century, of a turning point in history. But (...) you can hardly say that Shakespeare believed, or did not believe, the mixed and muddled scepticism of the Renaissance. If Shakespeare had written according to a better philosophy, he would have written worse poetry; it was his business to express the greatest emotional intensity of his time, based on whatever his time happened to think." (96)

Así resume Eliot la influencia de Séneca, Maquiavelo y Montaigne:

"What influence the work of Seneca and Machiavelli and Montaigne seems to me to exert in common on that time, and most conspicuously through Shakespeare, is an influence toward a kind of self-consciousness that is new; the self-consciousness and self-dramatization of the Shakespearean hero, of whom Hamlet is only one." (97)

El mismo año en que se publicó "Seneca in Elizabethan Translation" y Shakespeare and the Stoicism of Seneca, apareció "Thomas Middleton". En este ensayo, las referencias a Shakespeare son meramente incidentales (98).

En "Wilkie Collins and Dickens" (99) Eliot se refiere a las figuras de Dickens comparándolas con las de Dante y las de Shakespeare:

"Dickens's figures belong to poetry, like figures of Dante or Shakespeare, in that a single phrase, either by them or about them, may be enough to set them wholly before us."
(100).

y pone como ejemplo la frase sobre Cleopatra:

I saw her once.
Hop forty paces through the public street.

Los participantes en "A Dialogue on Poetic Drama" discuten largamente acerca de Shakespeare (101).

En "An Emotional Unity" Eliot cita con aprobación las siguientes palabras del Baron Friedrich von Hügel:

"As to Shakespeare, he is, indeed, an utter marvel of richness. But, in Shakespeare, I always end by feeling a limit in a way the very contrary to Milton's limit -- yet a grave limit still. Shakespeare is a true child of the Re-

naissance also in the Renaissance's Limitation. He has not got that sense -- not merely of life's mystery etc. -- but of the supernatural, of the other Life, of God, our Thirst and our Home -- he has not got what Browning -- on these points -- has so magnificently. No dying figure in Shakespeare looks forward; they all look backward; none thirst for the otherness of God; they all enjoy, or suffer in, and with, and for, the visible, or at least the immanent alone. When the soul is fully awake, this is not enough; it only arouses, or expresses, man's middle depths, not his deepest depths (...)" (102).

En cambio, en "Second Thoughts About Humanism", Eliot se muestra en desacuerdo con la interpretación de Shakespeare presentada por Norman Foerster en American Criticism:

"(...) Mr. Foerster does not make very much of Shakespeare, though he gives him a patronizing word or two. Shakespeare is not a humanist. Mr. Foerster's judgment of Shakespeare is neither a literary nor a moral judgment. He seems to me to depreciate Shakespeare for the wrong reasons"(103)

y vuelve a comparar a Shakespeare con Dante:

"I prefer the culture which produced Dante to the culture which produced Shakespeare; but I would not say that Dante was the greater poet, or even that he had the profounder mind; and if humanism

chooses Goethe and leaves Shakespeare, then humanism is capable of distinguishing between the chaff and the wheat" (104).

Dada la tendencia de Eliot a comparar a Shakespeare con Dante, no es extraño que, en un nuevo ensayo sobre este último (105), aparezcan ambos unidos una vez más. Aunque Eliot estima que Dante es el más universal de los poetas, sin embargo no lo considera como el mayor, pues encuentra más variedad y detalle en Shakespeare. La lengua de Dante ganaba mucho por ser producto del latín universal, mientras que el inglés de Shakespeare era más "local". Más adelante, el crítico matiza su opinión:

"Dante is no more "universal" than Shakespeare: though I feel that we can come nearer to understanding Dante than a foreigner can come to understanding those others. Shakespeare, or even Sophocles, or even Racine and Molière, are dealing with what is as universally human as the material of Dante; but they had no choice but to deal with it in a more local way." (106).

De forma muy concreta, Eliot compara el comienzo del Inferno con las palabras de Duncan y de Banquo ante el castillo de Macbeth (107) y un símil del canto XV del Inferno con una imagen a Antony and Cleopatra (108). También hace observaciones generales acerca de Shakespeare en el sentido de que su comprensión exige una lectura reiterada, atenta y ordenada de todas sus obras (109).

De Dante se aprende mucho acerca de cómo escribir poesía y puede ser imitado, en cambio:

"If you try to imitate Shakespeare you will certainly produce a series of stilted, forced, and violent distortions of language (...). If you follow Dante without talent, you will at worst be pedestrian and flat; if you follow Shakespeare or Pope without talent, you will make an utter fool of yourself." (110).

Si tomamos la Divina Comedia en conjunto, sólo podemos compararla con la obra dramática completa de Shakespeare; también es interesante comparar la Vita Nuova con los Sonnets. Según el crítico, Dante y Shakespeare se dividen el mundo moderno entre sí, sin dejar lugar para un tercero, y además se complementan mutuamente:

"Shakespeare gives the greatest width of human passion; Dante the greatest altitude and greatest depth." (111)

En una charla radiofónica, transmitida por la B.B.C., acerca de la génesis de la prosa filosófica, Eliot elogió a Shakespeare en cuanto prosista, advirtiendo que es ésta una faceta a veces olvidada, y concluyó:

"There is no finer prose than Shakespeare's."
(112)

El mérito que supuso el desarrollo del blank verse a manos de Shakespeare fue debidamente consignado por el crítico (113), quien al mismo tiempo observaba:

"The finest prose writer of Shakespeare's time was, I think, Shakespeare himself;" (114)

Cuando Eliot publicó en 1930 su introducción a los Jour-neaux Intimes de Baudelaire traducidos al inglés (115), su actitud hacia el poeta se había hecho dura y negativa comparada con el entusiasmo de una reseña anterior: "Poet and Saint" (116). Para minimizar el valor de Baudelaire, se sitúa a este último junto a dos gigantes: Dante y Shakespeare:

"(...) compare him [Baudelaire] with Dante or Shakespeare, for what such a comparison is worth, and he is found not only a much smaller poet, but one in whose work much more that is perishable has entered." (117).

En la introducción a la obra de G. Wilson Knight The Wheel of Fire se observa un cambio de actitud por parte de Eliot con respecto a Shakespeare que consiste esencialmente en la aceptación de las doctrinas de Knight sobre el dramaturgo, opuestas a las de Robertson que hasta entonces el crítico venía sustentando en líneas generales (118). El autor comienza la introducción recordando cómo él siempre había pensado que Shakespeare no era un poeta filosófico en el sentido de Dante o de Lucrecio (119) y matiza su

pasada afirmación según la cual Dante escribió gran poesía a partir de una gran filosofía de la vida, mientras que Shakespeare compuso poesía igualmente grande a partir de una filosofía inferior (120). Eliot acepta la idea, ya atisbada por él años antes y expresada de manera más completa por Knight en su libro, de que las obras de Shakespeare forman un conjunto y por tanto no es acertado distinguir unas como las mejores considerando que las restantes reflejan o el aprendizaje o bien la decadencia del dramaturgo (121).

También bajo el influjo ejercido por esta teoría de Knight parece haberse escrito el inciso que, al estudiar a Tourneur (122), hace Eliot con el fin de defender el drama Cymbeline:

"Even though some critics may still consider Cymbeline as evidence of "declining powers", it has no less a mastery of words than Hamlet, and possibly more; and, like everyone of Shakespeare's plays, it adds something or develops something not explicit in any previous play; it has its place in an orderly sequence". (123)

En el mismo ensayo se sugiere la comparación de The Revenger's Tragedy con Hamlet (124).

Shakespeare recibe nuevos elogios en "Thomas Heywood" (125), donde se pone de relieve cómo la ética de la mayoría de los grandes isabelinos sólo adquiere significado a la luz de la revelación shakesperiana (126).

En "The Pensées of Pascal" (127), Eliot alude al en-

sayo de Montaigne Apologie de Raymond Sébond como posible fuente de Hamlet (128).

Cuando, al tratar de John Ford (129), el crítico divide a los dramaturgos isabelinos en función de Shakespeare, explica por qué lo ha hecho así:

"The standard set by Shakespeare is that of a continuous development from first to last, a development in which the choice both of theme and of dramatic and verse technique in each play seems to be determined increasingly by Shakespeare's state of feeling, by the particular stage of his emotional maturity at the time".
(130)

De nuevo, como en "Dante" (1929), insiste en la idea de que para apreciar un drama de Shakespeare debemos conocer toda su obra (131). A continuación, evalúa la deuda de Ford hacia Shakespeare, que puede resumirse en la frase:

"Ford, nevertheless, depended upon Shakespeare"
(132).

Una vez más, aparecen los elogios hacia la obra de Shakespeare:

"In the work of Shakespeare as a whole, there is to be read the profoundest, and indeed one of the most sombre studies of humanity that has ever been made in poetry; though it is in fact so com-

prehensive that we cannot qualify it as a whole as either glad or sorry" (133).

En "Apology for the Countess of Pembroke" (134), al tratar de la unidad de sentimiento, observa Eliot:

"Some objectors may bring forward Shakespeare either as a triumphant exception to this theory or as a triumphant refutation of it. I know well how difficult is to fit Shakespeare into any theory, especially if it be a theory about Shakespeare; and I cannot here undertake a complete justification, or enter upon all the qualifications that the theory requires. But we start with "comic relief" as a practical necessity of the time for the writer who had to make his living by writing plays. What is really interesting is what Shakespeare made of this necessity. I think that when we turn to Henry IV we often feel that^{what} we want to re-read and linger over are the Falstaff episodes, rather than the political highfalutin of the King's party and its adversaries. That is an error. As we read from Part I to Part II and see Falstaff, not merely gluttonising and playing pranks indifferent to affairs of State, but leading his band of conscripts and conversing with local magnates, we find that the relief has become serious contrast, and that political satire issues from it. In Henry V the two elements are still more fused; so that we have not merely a chronicle of kings and queens, but

a universal comedy in which all the actors take part in one event. But it is not in the histories, plays of a transient and unsatisfactory type, that we find the comic relief most nearly taken up into a higher unity of feeling. In Twelfth Night and A Midsummer Night's Dream the farcical element is an essential to a pattern more complex and elaborate than any constructed by a dramatist before or since. The Knocking on the Gate in Macbeth has been cited too often for me to call attention to it; less hackneyed is the scene upon Pompey's galley in Antony and Cleopatra. (...). Here I can only affirm that for me the violence of contrast between the tragic and the comic, the sublime and the bathetic, in the plays of Shakespeare, disappears in his maturing work; I only hope that a comparison of The Merchant of Venice, Hamlet and The Tempest will lead others to the same conclusion." (135)

Eliot puntualiza algunas afirmaciones aparecidas en "Hamlet and His Problems" (1919) que hemos mencionado al estudiar dicho ensayo:

"I was once under censure for suggesting that in Hamlet Shakespeare was dealing with "intractable material": my words were even interpreted as maintaining that Coriolanus is a greater play than Hamlet. I am not very much interested in deciding which play of Shakespeare is greater than which other; because I am more and more interested, not

in one play or another, but in Shakespeare's work as a whole. I do not think it any derogation to suggest that Shakespeare did not always succeed: such a suggestion would imply a very narrow view of success. His success must always be reckoned in understanding of what he attempted; and I believe that to admit his partial failures is to approach the recognition of his real greatness more closely than to hold that he was always granted plenary inspiration. I do not pretend that I think Measure for Measure, or Troilus and Cressida, or All's Well that Ends Well, to be a wholly "successful" play; but if any of Shakespeare's plays were omitted we should not be able to understand the rest as well as we do. In such plays, we must consider not only the degree of unification of all the elements into a "unity of sentiment", but the quality and kind of the emotions to be unified, and the elaborateness of the pattern of unification." (136)

Shakespeare vuelve a aparecer como punto de referencia en "John Marston":

"And while a malcontent drawn by Jonson lacks the depth and the variety which Shakespeare can give by human contrasts, (...)" (137)

En este artículo también se explica por qué debe tomarse a Shakespeare para medir a otros escritores isabelinos:

"The fact that Shakespeare transcended all

other poets and dramatists of the time imposes a Shakespearian standard: whatever is of the same kind of drama as Shakespeare's, whatever may be measured by Shakespeare, however inferior to Shakespeare's it may be, is assumed to be better than whatever is of a different kind." (138)

En 1934, Eliot colaboró en la obra A Companion to Shakespeare Studies con su artículo "Shakespearian Criticism: I. From Dryden to Coleridge" (139). El escribió el primero de los dos ensayos destinados a estudiar a los críticos de Shakespeare y otro autor completó el tema comentando la crítica desde Coleridge hasta nuestros días. Aquí Eliot indica que él desea proporcionar un plan para estudiar los principales textos acerca de Shakespeare. Justifica la razón por la cual se debe conocer la crítica sobre Shakespeare en lugar de lanzarse a leer sus obras directamente y a dar opiniones propias "unaided and unencumbered by antiquity":

"But when a poet is a great poet as Shakespeare is, we cannot judge of his greatness unaided; we need both the opinions of other poets, and the diverse view of critics who were not poets, in order to help us to understand."
(140)

Eliot estima que cada visión de Shakespeare es imperfecta porque es parcial y observa cierto "progreso" en la historia de la crítica sobre el autor, pues la comprensión de su grandeza vino poco a poco. Considera dos supuestos falsos:

A) Creer que una visión de Shakespeare, por el hecho de haber sido presentada hace cien años, puede ser muy diferente de la nuestra y B) pensar que la crítica de Shakespeare escrita antes del siglo XIX es menos iluminadora que la posterior. Eliot insiste en que debe estudiarse la crítica de Shakespeare desde su tiempo hasta el nuestro. Como no es posible tratar de todos los críticos, selecciona a algunos. Entre los contemporáneos de Shakespeare, elige a Ben Jonson por ser el más recordado y citado:

"(...) Jonson not only had the finest critical mind of his day, but as a dramatist and poet is of so different a kind from Shakespeare, that his opinion has a peculiar interest" (141).

En segundo lugar, recuerda a Dryden:

"To understand his view of Shakespeare we must read all of his critical writings" (142).

Eliot observa que en el siglo XVIII comienza a leerse a Shakespeare más que a verse las representaciones de sus obras y cita un comentario de Addison como ejemplo para ilustrar la idea:

"Addison calls attention to a point of detail (the crowing of the cock in Hamlet) which has probably, we feel, struck him rather in the reading than at a performance" (143).

Si las observaciones de Pope tienen interés, esto es así porque son de Pope. Eliot da una viva imagen de la sequedad de este período (que, según él, carece de importancia para el lector de Shakespeare) al comparar el paso de Dryden a Johnson con el paso de un oasis a otro. Elogia el Prefacio (1765) de Johnson y cita algunos pasajes de él. Además, contrasta la visión que de Shakespeare tenía Johnson con la de Voltaire.

En el mismo ensayo aparece una comparación entre el Edipo Rey de Sófocles con Hamlet.

Eliot indica cómo los franceses, al estudiar a Shakespeare, siempre lo han comparado con Corneille y con Racine, mientras que los alemanes no lo han estudiado en función de otro autor. La tendencia general de las opiniones alemanas presenta una concentración en el significado filosófico del carácter. Finalmente, Eliot manifiesta su interés por los escritos de Coleridge:

"The writings of Coleridge upon Shakespeare must be read entire" (144).

Si sólo menciona a Hazlitt, Lamb y De Quincey, sin analizarlos, es porque prefiere dejar aislada la figura de Coleridge:

"I wished to isolate Coleridge as perhaps the greatest single figure in Shakespeare criticism down to the present day" (145).

En una conferencia pronunciada en 1950 (146) Eliot,

al hablar del empleo alternativo de verso y prosa en el teatro, recordó a Shakespeare:

"But even in the plays of Shakespeare some of the prose passages seem to be designed for an effect of contrast which, when achieved, is something that can never become old fashioned. The knocking at the gate in Macbeth is an example that comes to everyone's mind; but it has long seemed to me that the alternation of scenes in verse in Henry IV points an ironic contrast between the world of high politics and the world of common life. The audience probably thought they were getting their accustomed chronicle play garnished with amusing scenes of low life; yet the prose scenes of both Part I and Part II provide a sardonic comment upon the bustling ambitions of the chiefs of the parties in the insurrection of the Percys" (147).

A continuación, analizó detenidamente la primera escena de Hamlet. En esta misma conferencia, refiriéndose a Murder in the Cathedral, explicó cómo había evitado deliberadamente la influencia de Shakespeare sobre su propio drama (148):

"As for the versification, I was only aware at this stage that the essential was to avoid any echo of Shakespeare, for I was persuaded

that the primary failure of nineteenth-century poets when they wrote for the theatre (and most of the greatest English poets had tried their hand at drama) was not in their theatrical technique, but in their dramatic language; and that this was due largely to their limitation to a strict blank verse which, after extensive use for nondramatic poetry, had lost the flexibility which blank verse must have if it is to give the effect of conversation" (149).

Tras dedicar unas palabras a Macbeth, añadió:

"(...) I have before my eyes a kind of mirage of the perfection of verse drama, which would be a design of human action and of words, such as to present at once the two aspects of dramatic and of musical order. It seems to me that Shakespeare achieved this at least in certain scenes -- even rather early, for there is the balcony scene of Romeo and Juliet -- and that this was what he was striving towards in his late plays" (150).

En otra conferencia pronunciada en 1961, Eliot confesaba que, al preparar la edición de Elizabethan Dramatists, se sintió satisfecho con los ensayos escritos por él sobre los contemporáneos de Shakespeare, pero no con los que versaban sobre el dramaturgo mismo y volvía a expresar una idea anteriormente expuesta:

"A poet of the supreme greatness of Shakespeare can hardly influence, he can only be imitated: and the difference between influence and imitation is that influence can fecundate, whereas imitation -- especially unconscious imitation -- can only sterilize"(151).

Al final de su carrera, el crítico decía:

"So great is Shakespeare, however, that a lifetime is hardly enough for growing up to appreciate him" (152).

Tan sólo un año antes de su muerte, volvió a manifestar en una entrevista, su admiración hacia Shakespeare:

"Shakespeare es naturalmente un gran poeta y además un gran poeta dramático. Sus obras son poesía y su poesía es gran teatro dramático. Sólo muy pocos poetas han podido unir ambas cosas; a ello se agrega que las situaciones de Shakespeare son situaciones auténticas, perdurables, son un fragmento de la naturaleza humana" (153).

La importancia de Eliot con respecto a los estudios sobre Shakespeare ha sido resaltada por C.B. Watson (154). Aunque la contribución concreta de Eliot haya sido relativamente pequeña, él abrió un camino que otros han seguido, reaccionando contra el tratamiento romántico y victoriano de Shakespeare y centrándose en éste como poeta dramático.

"

Hemos visto cómo Eliot, a lo largo de toda su obra crítica, advierte del peligro que corre el joven escritor al querer imitar a Shakespeare. El mismo, en cuanto poeta, procuró evitarlo:

"Just as the modern poet who influenced me was not Baudelaire but Jules Laforgue, so the dramatic poets were Marlowe and Webster and Tourneur and Middleton and Ford, not Shakespeare" (155).

Ahora bien, aunque no lo imitara, Eliot en su poesía empleó versos de Shakespeare y evocó sus obras frecuentemente.

El primer uso que en su obra poética Eliot hace de Shakespeare figura en "Nocturne" (1909). En este poemita juvenil el autor trata irónicamente a los caracteres de Romeo y Julieta, empleando así un procedimiento que acababa de aprender mediante la lectura de Laforgue.

También bajo el influjo de Laforgue, Eliot escribió "The Love Song of J. Alfred Prufrock", donde el protagonista, a lo largo de su monólogo, se compara a sí mismo con Hamlet:

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant
to be;

Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two,
Advise the prince; no doubt, an easy tool,

Deferential, glad to be of use,
 Politic, cautious, and meticulous;
 Full of high sentence, but a bit obtuse;
 At times, indeed, almost ridiculous --
 Almost, at times, the Fool.

("The Love Song", 111-119)

A pesar de que Prufrock afirma con toda claridad que él no es Hamlet, son numerosos los críticos que han querido ver en aquél la versión moderna del héroe de Shakespeare (156). Para crear a Prufrock, Eliot se inspiró en el Pierrot de Laforgue; si Pierrot es una fusión de Hamlet con la propia persona de Laforgue, se podría pensar que Prufrock es en cierta medida como Hamlet. Efectivamente, una visión de Hamlet y de Prufrock como hombres indecisos, aislados del mundo, angustiados y que pronuncian un extenso soliloquio (en el cual Hamlet formula expresamente la pregunta clave -- "To be or not to be, that is the question" -- mientras que Prufrock sólo lo hace indirectamente, a través de la alusión (157)), llevaría a asimilarlos. Pero Eliot ha querido evitar la confusión: Prufrock no es el Príncipe Hamlet, nunca tendrá su grandeza; además, no llevará a cabo la acción que debía realizar, mientras que Hamlet ejecutó finalmente su venganza. En un drama isabelino, el insignificante Prufrock no podía ser más que un "attendant lord", "almost, at times, the Fool".

Al buscar un "attendant lord" en Hamlet para identificarlo con Prufrock, generalmente se ha señalado a Polonius (158).

R.F. Fleissner (159) ha querido demostrar que Polonius no se corresponde con la descripción del "attendant lord",

sino con Osric. Quizás no debamos insistir demasiado en el intento de identificar el "attendant lord" de "The Love Song" con tal o cual personaje de Hamlet, pues es posible que Eliot no tuviera en mente a ninguno en concreto, sino a la figura del "attendant lord" frente a la del héroe (160).

Cuando se ha intentado identificar al Fool, se ha señalado al bufón muerto que está presente en Hamlet (161). Pero tampoco en este caso es ^{demasiado lejos} prudente llevar la comparación entre Yorick y Prufrock, buscando analogías en las que Eliot probablemente nunca pensó y apoyándose en detalles interpretados de manera extraña (162). Además de Yorick, en Hamlet hay otro personaje que a veces hace el papel de bufón en la obra: Polonius. Pero, de la misma manera que en el caso precedente (Prufrock como "attendant lord"), nos inclinamos por una interpretación más amplia del Fool en "The Love Song". Cuando Eliot observó que Prufrock era "almost, at times, the Fool", probablemente no pensaba en Yorick ni en Polonius, sino en la figura del bufón de manera general.

Entre otras posibles fuentes (163) para los versos:

I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas.
("The Love Song", 73-4)

han sido indicadas las palabras que Hamlet dirige a Polonius:

"(...) for yourself, sir, should be as old as
I am, if, like a crab, you could go backward."

(Hamlet, II, II, 208-10)

479

Puede haber un eco de Twelfth Night:

"That strain again! it had a dying fall:"

(Twelfth Night, I, I, 4)

en el verso:

I know the voices dying with a dying fall

("The Love Song", 52)

Según apunta B.C. Southam (164), Eliot decía (165)
que el verso:

I grow old... I grow old...

("The Love Song", 120)

le recordaba las palabras de Falstaff:

"There live not three good men unchanged in
England, and one of them is fat, and grows old:"

(Henry IV, Parte I, II, IV, 146-7)

En "Portrait of a Lady" hay una alusión a Shakespeare
del mismo tipo (igualmente directa) que la aparecida
en "The Love Song": "I am not Prince Hamlet". Se trata
del verso:

An atmosphere of Juliet's tomb

("Portrait", 6)

"

No se necesitan más palabras para describir el salón; la imagen, de fuerte contenido irónico, queda impresa en la mente del lector de forma rápida, precisa, condensada y viva.

El mismo verso de Twelfth Night citado al tratar de "The Love Song":

"That strain again! it had a dying fall:"

(Twelfth Night, I, I, 4)

puede haber dado origen también a:

This music is successful with a "dying fall"

("Portrait", 122)

El epígrafe de "Gerontion" procede de Measure for Measure:

Thou hast nor youth nor age

But as it were an after dinner sleep

Dreaming of both.

(Measure for Measure, III, I, 32-4)

El Duke, disfrazado de fraile, dirige estas palabras a Claudio, condenado a muerte. Pero el conocimiento del contexto original en Measure for Measure no es imprescindible para comprender el epígrafe y su relación con el poema. No es la escena de Measure for Measure lo que interesa evocar aquí, son las palabras en sí mismas las que contienen todo el significado. Eliot solía acertar al poner epí-

grafes a sus obras, y éste es uno de los más apropiados. Su valor consiste en presentar de forma condensada el tema y el tono del poema completo.

En "Gerontion" han sido señalados ecos de Antony and Cleopatra (II, II, 241-243), de King Lear (IV, I, 21-3) y de The Merchant of Venice (III, I, 128), pero el más interesante ha sido el indicado por John M. Major (166) en As You Like It. En tal drama, Jacques analiza así la sabiduría de Touchstone:

"(...) and in his brain, --
Which is as dry as the remainder biscuit
After a voyage, -- he hath strange places crammed
With observation, the which he vents
In mangled forms."

(As You Like It, II, VII, 38-42)

y "Gerontion" acaba con la reflexión:

Thoughts of a dry brain in a dry season.
("Gerontion", 75)

Major recuerda cómo en tiempos de Shakespeare se consideraba la sequedad como algo beneficioso para la parte del cerebro en que se aloja el entendimiento. Como la sequedad es propia de la edad avanzada, los ancianos entienden mejor. Además, la sequedad está relacionada con la melancolía. Gerontion sería un ejemplo de hombre con el cerebro seco: viejo, de claro entendimiento y profundamente melancólico.

El epígrafe de "Burbank with a Baedeker: Fleistein with a Cigar" está compuesto por seis citas diferentes que tienen de común el referirse a Venecia. Una de ellas procede de Othello, The Moor of Venice (167):

Goats and monkeys!
(Othello. IV, I, 274)

Aparte del epígrafe, Eliot también ha adaptado de Othello las palabras que grita Brabantio cuando le anuncian que Desdémona ha huído con Othello:

Light, I say! light!
(Othello, I, I, 145)

Lights, lights,
("Burbank", 27)

En "Burbank" hay otros elementos de Shakespeare. Cuando Eliot escribe:

Defunctive music under sea
("Burbank", 5)

emplea un arcaísmo, defunctive, tomado de un poema de Shakespeare:

Let the priest in surplice white
That defunctive music can
Be the death-divining swan
("The Phoenix and the Turtle", 13-5)

Los versos de Eliot:

(...) the god Hercules
Had left him, that had loved him well
("Burbank", 7-8)

se comprenden al conocer el contexto original del que fueron tomados. Los soldados, en Antony and Cleopatra, interpretan el extraño sonido que se acaba de producir:

First Soldier: Peace, I say!
What should this mean?
Second Soldier: 'Tis the god
Hercules, whom Antony lov'd,
Now leaves him.
(Antony and Cleopatra, IV, III)

En el drama, Antony pierde la protección de Hércules como castigo por haber preferido el amor de Cleopatra en lugar de la guerra que debía haber continuado. En el poema de Eliot, Burbank es el Antony moderno que ha sucumbido ante la Princesa Volupine:

They were together, and he fell.
("Burbank", 4)

Eliot adaptó unos versos de Antony and Cleopatra:

The barge she sat in, like a burnish'd throne,
Burn'd on the water;
(Antony and Cleopatra, II, II, 199-200)

que resultaron así:

Her shuttered barge
Burned on the water all day.
("Burbank", 11-2)

Finalmente, la frase:

On the Rialto once
("Burbank", 21)

evoca una escena de The Merchant of Venice, cuando Shylock pregunta:

What news on the Rialto?
(The Merchant of Venice, I, III, 39)

Esta alusión a The Merchant of Venice, concretamente a Shylock y a lo que él significa en el drama, va seguida de unos versos a menudo citados como el más claro exponente del antisemitismo eliotiano (acusación de la que más tarde se defendería el autor):

The rats are underneath the piles.
The Jew is underneath the lot.
("Burbank", 22-3)

La estrofa completa, donde la evocación de Shylock es una pieza clave, expresa el pesimismo del poeta ante el futuro del mundo occidental cuyo fundamento él ve minado por los judíos, que por ello son comparados con las ratas.

En "A Cooking Egg", otro héroe de Shakespeare, Coriolanus, se encuentra entre la multitud celeste junto a Sir Philip Sidney:

I shall not want Honour in Heaven
 For I shall meet Sir Philip Sidney
 And have a talk with Coriolanus
 And other heroes of that kidney.
 ("A Cooking Egg", 9-12)

Otro poema, también de 1919 (poco conocido por no haberse vuelto a publicar tras su aparición en Ara Vos Prec (168)), contiene algunos elementos de Shakespeare. El epígrafe de "Ode":

To you particularly, and to all the Volscians
Great hurt and mischief.

está tomado de Coriolanus. En el drama, el héroe se presenta al General Tullus Aufidius diciendo:

"My name is Caius Marcius, who hath done
 To thee particularly, and to all the Volscies,
 Great hurt and mischief (...)"
 (Coriolanus, IV, V, 71-73) (169).

En "Ode" no hay ninguna otra alusión a Coriolanus, pero E.P. Bollier (170) ha visto una evocación de su hado en las palabras clave de cada estrofa del poema: Tired, Tortured y Tortuous. "Ode" es una red tortuosa de alusiones literarias al error, la violencia y la muerte; se relata el fracaso

de la poesía y del amor. Bollier ha observado acertadamente que en "Ode" Coriolanus se asocia con el grito de desesperanza del poeta (171).

El verso de "Ode":

At the cheap extinction of his taking-off

es una adaptación de las palabras de Macbeth sobre Duncan:

"The deep damnation of his taking off"

(Macbeth, I, VII, 20)

de las cuales constituye un paralelismo irónico (172).

La exclamación en el discurso de Marcus Antonius tras la muerte de Julius Caesar:

"Dost thou here lie!"

(Julius Caesar, III, I, 210)

queda transformada así en "Ode":

Now lies he here.

En The Waste Land se encuentran elementos de varios dramas de Shakespeare: Antony and Cleopatra, King Lear, Hamlet, The Tempest y Coriolanus. A continuación, estudiaremos cuál es la aportación de cada uno de ellos en cuanto a la génesis del poema.

Los mismos versos de Antony and Cleopatra que Eliot adaptó para "Burbank" son fuente de The Waste Land. Son los primeros de "A Game of Chess":

The Chair she sat in, like a burnished throne
Glowed on the marble,

(The Waste Land, 77)

que, según indicó el propio poeta en sus notas, proceden de:

"The barge she sat in, like a burnish'd throne
Burn'd on the water;"

(Antony and Cleopatra, II, II, 199)

Con estas palabras, al volver de Egipto, comienza a describir Enobarbus la escena en que Cleopatra se presentó por primera vez a Antony en el río Cydnus. Un detalle más del episodio ha pasado a The Waste Land:

"Stood pretty-dimpled boys, like smiling Cupids,"

(Antony and Cleopatra, II, II, 210)

From which a golden Cupidon peeped out

(Another hid his eyes behind his wing)

(The Waste Land, 80-1)

Recordemos que Eliot ya se había referido a la descripción de Cleopatra por el capitán en un artículo de 1919:

"(...) and in "Antony and Cleopatra", when
the old captain is inspired to see Cleopatra
in this dramatic light:

The barge she sat in..." (173)

No sólo de Antony and Cleopatra, sino también de Cymbeline parecen haberse derivado (aunque en este caso el autor no cite la obra en sus notas) algunos elementos de "A Game of Chess". En la descripción que hace Iachimo del dormitorio donde descansa Imogen (Cymbeline, II, II) debió de tomar Eliot algunos detalles para la habitación de la dama: las piedras preciosas, los perfumes, las llamas de los candelabros, los tapices e incluso la referencia al mito de Filomela sobre el cual Imogen estaba leyendo cuando quedó dormida y cuya representación decora la estancia de "A Game of Chess".

Si Eliot comienza "A Game of Chess" con unas alusiones a Cleopatra y a Imogen es porque desea evocar el esplendor y el lujo propios de unas cortes antiguas para contrastarlos posteriormente con la vulgaridad del mundo moderno representada por la sórdida conversación entre las dos mujeres en el "pub".

En el borrador de The Waste Land aparece un verso que no figura en la versión definitiva de la obra:

More sinned against than sinning, bruised and marred
(174)

La primera parte del verso, según indica Valerie Eliot (175), procede de King Lear:

"(...) I am a man
More sinn'd against than sinning"
(King Lear, III, II, 58-9)

Pero en la versión definitiva de The Waste Land, tan sólo ha quedado un hipotético y lejano eco de King Lear en:

Nothing again nothing.
(The Waste Land, 120)

La repetición de la palabra "nothing" recuerda la advertencia del Rey Lear a su hija Cordelia:

"Nothing will come of nothing"
(King Lear, I, I, 92) (176)

La despedida de Ophelia en Hamlet:

"Good-night, ladies; good-night, sweet
ladies; good-night, good-night".
(Hamlet, IV, V, 72-4)

ha pasado a ser el último verso de "A Game of Chess":

Good night, ladies, good night, sweet ladies,
good night, good night.
(The Waste Land, 172)

Así, la despedida de quienes abandonan el "pub":

Goonight Bill. Goonight. Goonight Lou. Goonight
May, Goonight.
Ta ta. Goonight. Goonight.
(The Waste Land, 170-1)

contrasta con el adiós de Ophelia, que cierra con una nueva alusión literaria la sección del poema, comenzada por una evocación de otra corte antigua.

El canto del gallo en "What the Thunder said":

Only a cock stood on the rooftree

Co co rico co co rico

(The Waste Land, 391-2)

puede recordar el que hace desaparecer al fantasma en Hamlet (I, I), aunque también puede ser una alusión al gallo que con su canto iluminó la conciencia de Pedro en el Evangelio (177).

El verso:

Those are pearls that were his eyes

(The Waste Land, 125)

procede de la segunda canción que entona Ariel en The Tempest:

"Full fathom five thy father lies;

Of his bones are coral made:

Those are pearls that were his eyes:"

(The Tempest, I, II, 394-6)

El poeta quiso hacer un uso irónico de esta canción de Ariel en "Dirge" (composición que el autor juiciosamente prefirió dejar inédita y que apareció entre los manuscritos de The Waste Land) al elaborar la repugnante descrip-

491

ción del cadáver de Bleistein ahogado en el mar. De los tres versos de la canción arriba citados, el primero y el tercero aparecen remodelados así:

Full fathom five your Bleistein lies
(...)
This is lace that was his nose (178)

Eliot tomó otro fragmento de la misma escena de The Tempest para The Waste Land y citó la fuente en sus notas. Las palabras de Ferdinand:

"Sitting on a bank,
Weeping again the king my father's wreck,
This music crept by me upon the waters,"
(The Tempest, I, II, 387-9)

han dado origen a los versos:

Musing upon the king my brother's wreck,
And on the king my father's death before him
(The Waste Land, 191-2)

y a la cita textual:

"This music crept by me upon the waters"
(The Waste Land, 191-2)

"

La maravillosa música de Ariel así evocada contrasta bruscamente con el disco vulgar de la mecanógrafa, que ya había sido contrastado con la canción de Olivia en The Vicar of Wakefield (179). La música moderna "en conserva", escuchada con apatía, ha venido a sustituir a las canciones antiguas, que eran naturales y fruto de emociones auténticas.

Ronald Tamplin (180) señala una obra sobre The Tempest como una de las fuentes principales de The Waste Land; se trata del libro de Colin Still Shakespeare's Mystery Play: A Study of The Tempest (181), que Eliot leyó cuando escribía The Waste Land.

En The Waste Land aparece una alusión directa a Coriolanus:

Revive for a moment a broken Coriolanus
(The Waste Land, 416)

Esta es una rápida evocación de la figura del héroe caído, similar a la del Príncipe Hamlet en "The Love Song of J. Alfred Prufrock".

Las primeras palabras del emocionado diálogo entre Lorenzo y Jessica al final de The Merchant of Venice:

"The moon shines bright"
(The Merchant of Venice, V, I, 1)

han sido señaladas como fuente de:

O the moon shone bright on Mrs. Porter
(The Waste Land, 199)

Pero este verso tiene su origen en una balada popular entre las tropas australianas que participaron en la Primera Guerra Mundial:

"O the moon shines bright on Mrs. Porter
And on the daughter of Mrs. Porter.
And they both wash their feet in soda water
And so they oughter
To keep them clean" (182)

Por último, debemos indicar que en The Waste Land hay una referencia más a Shakespeare en los versos:

O O O O that Shakespeherian Rag --
It's so elegant
So intelligent
(The Waste Land, 128-30)

La fuente de tales versos es una canción, titulada "That Shakespearian Rag", que obtuvo un gran éxito en América hacia 1912, cuya música había sido compuesta por Dave Stamper con letra de Herman Ruby y Gene Buck:

"That Shakesperian rag, --
Most intelligent, very elegant,
That old classical drag,
Has the proper stuff, the line "Lay on Macduff",
Desdemona was the colored pet,
Romeo loved his Juliet --
And they were some lovers, you can bet, and yet,
I know if they were here today,

They'd Grizzly Bear in a differnt way,
 And you'd hear old Hamlet say,
 "To be or not to be",
 That Shakespearian Rag" (183).

Eliot añadió el "O O O O" (que reproduce los gemidos de Othello (Othello, acto V, escena II, 196) y al mismo tiempo recuerda los ritmos modernos) y, en lugar de "Shakespearian", escribió "Shakespeherian". Quizás eligió una canción de baja calidad en la cual se alude a Shakespeare movido por el deseo de mostrar cómo los habitantes de The Waste Land degradan las más bellas expresiones artísticas del pasado. Shakespeare y sus héroes, lejos de despertar admiración, son objeto de burla y sólo sirven de pretexto para componer una canción vulgar.

Aunque Eliot, en una carta dirigida al Times explicó que el título de "The Hollow Men" deriva de una combinación entre "The Hollow Land" de William Morris y el poema de Rudyard Kipling "The Broken Men", son numerosos los críticos que han creído encontrar la fuente del título en Julius Caesar. Entre ellos, George Williamson, aún citando la explicación de Eliot, prefiere interpretar el título como tomado de Shakespeare:

"When love begins to sicken and decay,
 It useth an enforced ceremony.
 There are no tricks in plain and simple faith;
 But hollow men, like horses hot at hand,
 Make gallant show and promise of their mettle;
 But when they should endure the bloody spur,

They fall their crests, and, like deceitful jades,
Sink in the trial."

(Julius Caesar IV, II, 20-7)

y explica así su insistencia:

"If these are not Eliot's "hollow men", they
are close enough to raise questions in the mind;
and that is the only reason for pursuing the
matter." (184)

Sin poner en duda la veracidad de la explicación dada por
el propio autor al título de su poema, debemos considerar
también la posibilidad de que exista en él un eco, quizás
inconsciente, de la obra de Shakespeare.

En "The Hollow Men" figuran los versos:

Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the Shadow

("The Hollow Men", 72-6)

El fragmento ha sido interpretado de diversas maneras
(185), pero ha habido unanimidad con respecto a la fuente
original:

"Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is

Like a phantasma, or a hideous dream:"

(Julius Caesar, II, I, 63-5)

Estos versos se hallan en el soliloquio que pronuncia Brutus cuando aún tiene dudas acerca de si debe tomar parte en la conspiración. El episodio había llamado la atención de Eliot en el período de composición de "The Hollow Men", pues lo citó en el prólogo que escribió para Le Serpent de Paul Valéry (186) comparándolo con el verso de "Le Cimetière Marin": "Entre le vide et l'événement pur".

Aunque la fuente directa de "the Shadow" sea el "Non Qualis Eram Bonae Sub Regno Cynarae" de Dowson (187), las palabras de Brutus iluminan el sentido de la "Sombra". "The Shadow" se sitúa entre la idea y la realidad, la voluntad o el deseo (188) y la acción o ejecución, es "como un fantasma, o un sueño horrible".

Finalmente, en "The Hollow Men" se podrían señalar los versos:

Lips that would kiss

Form prayers to broken stone.

("The Hollow Men", 50-1)

como un posible eco del juego de palabras entre Romeo y Julieta acerca de los labios cuando él intenta besarla.

A la pregunta de Romeo sobre si los santos tienen labios, Julieta responde:

497

"Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer"
(Romeo and Juliet, I, V, 106)

En "Ash-Wednesday" figura el verso:

Desiring this man's gift and that man's scope
("Ash-Wednesday", 4)

que es prácticamente un calco del de Shakespeare:

Desiring this man's art and that man's scope
(Soneto XXIX, 7)

Eliot tan sólo ha sustituido art por gift, manteniendo así el mismo número de sílabas y el mismo significado con un ligerísimo cambio de matiz.

El poeta pudo inspirarse en:

"(...) maw and gulf
Of the ravin'd salt-sea shark"
(Macbeth, IV, I, 23-4)

al escribir:

(...) like an old man's mouth drivelling, beyond
repair,
Or the toot-hed gullet of an aged shark
("Ash-Wednesday", 105-6)

"

El poema "Marina" deriva su título del nombre de la hija de Pericles y Thaisa en el drama Pericles, Prince of Tyre. Además, el fragmento:

What is this face, less clear and clearer
The pulse in the arm, less strong and stronger --
Given or lent?

("Marina", 17-9)

procede de unas palabras que pronuncia Pericles cuando cree reconocer en Marina a su propia hija nacida en el mar:

"But are you flesh and blood?
Have you a working pulse? and are no fairy?"

(Pericles, V, I, 155-6)

Años después de la publicación de "Marina", Eliot comentó elogiosamente la escena que había sido su principal fuente inspiradora:

"To my mind the finest of all the "recognition scenes" is Act V, I, of that very great play Pericles. It is a perfect example of the "ultra-dramatic", a dramatic action of beings who are more than human, or rather, seen in a light more than that of day." (189)

Pero el poeta no se limitó a tomar de Shakespeare el título y algún verso, sino que se basó en Pericles adoptando la escena central de la obra como punto de partida pa-

ra su composición. El tema del renacimiento espiritual del hombre a través del encuentro con su hija (que constituye el instrumento principal de reconciliación del padre con el mundo) ha pasado al poema sobre un fondo de imágenes marinas que evocan los avatares en el mar de Pericles (190).

La fuente principal de "Marina" es la escena del reencuentro de Pericles con su hija, pero también debe recordarse el epígrafe del poema, que evoca el desgraciado episodio de Hercules Furens donde el héroe, en el momento de mayor tensión de la obra, está a punto de descubrir cómo sus hijos yacen muertos junto a él (191). El estado mental de Hércules, entre el sueño y el despertar, tiene mucho en común con el de Pericles que, emocionado, teme estar sufriendo una ilusión y no acierta a expresarse con claridad. Ambos comienzan a percibir difusamente la realidad, que en el primer caso provocará la angustia y en el segundo la alegría de los protagonistas. Las dos escenas, de Hercules Furens y Pericles, atrajeron la atención de Eliot quien, inclinándose más hacia la última, hizo uso de ambas en "Marina". El epígrafe añade una nota de incertidumbre al poema y lo centra en unos instantes precisos durante los cuales el padre, aún no totalmente consciente del entorno, cree descubrir el rostro de su hija, aunque todavía no ha llegado a alcanzar absoluta confianza en lo que sus sentidos le van dando a conocer.

Según explicó el propio Eliot a G. Wilson Knight, el poema inacabado Coriolan no debe su inspiración al drama de Shakespeare, sino a la obertura de Beethoven compuesta para una tragedia de Heinrich von Collin (192). Sin em-

bargo, el carácter de Caius Marcius late en el fondo de la primera parte, "Triumphal March", donde el auténtico protagonista es "the City": Roma. Shakespeare había presentado un desfile triunfal similar, el de Coriolanus atravesando las calles de la ciudad al son de las trompetas (Coriolanus, II, I).

G. Wilson Knight, que había enviado sus notas sobre Coriolanus a Eliot poco después de que se publicara "Marina", recibió el siguiente comentario del poeta cuando éste leyó el ensayo completo:

"You had already, so far as I am concerned, put the gist of it into the notes you sent me. That does not mean at all that you have not done quite right to expand it. What the complete essay adds for me is chiefly the detailed and convincing analysis of the type of imagery. That does increase my understanding and appreciation." (193).

La carta muestra una atenta lectura del ensayo de Knight y es una prueba de que el poeta centró su atención sobre el drama de Shakespeare poco antes de escribir Coriolanus. Basándose en las líneas citadas, Knight piensa que el primer verso de "Triumphal March":

Stone, bronze, stone, steel, stone, oakleaves,
horses' heels

hay una referencia a su tratamiento crítico de las imágenes de stone, metal y city en Coriolanus.

501

En la segunda parte, "Difficulties of a Statesman", aunque tampoco se pronuncie el nombre de Coriolan o Coriolanus, se oye su voz repetidamente:

What shall I cry?

Mother mother

(...)

O mother

(...)

Mother

(...)

O mother

What shall I cry?

("Difficulties of a Statesman", 27-8, 36, 40,
50-1)

Con las mismas palabras Coriolanus se dirige a Volumnia cuando, atendiendo a sus súplicas, el héroe decide no atacar a Roma:

O, mother, mother!

(...)

O my mother, mother! O!

(Coriolanus, V, III, 182, 185)

En ambos casos los protagonistas llaman a la madre reiteradamente cuando, cerca del fin de sus respectivas obras, se precipitan hacia la ruina (194).

Peter Milward (195) estima que la personificación del Tiempo en conexión con la muerte y la noche que apa-

rece en "Burnt Norton" procede directamente de los sonetos de Shakespeare:

When I do count the clock that tells the time,
And see the brave day sunk in hideous night;
(Soneto XII, 1-2)

Where wasteful Time debateth with Decay,
To change your day of youth to sullied night;
(Soneto XV, 11-2)

Ruin hath taught me thus to ruminare --
That Time will come and take my love away.
(Soneto LXIV, 11-2)

La segunda parte de un verso de "East Coker":

Eating and drinking. Dung and death.
("East Coker", 46)

puede haber sido inspirada por unas palabras de Antígono en The Winter's Tale:

"Of the whole dungy earth"
(The Winter's Tale, II, I, 156)

Del mismo modo:

The wild thyme unseen (...)
("East Coker", 130)

puede proceder del verso:

"I know a bank whereon the wild thyme blows"
(A Midsummer-Night's Dream, II, I, 249)

Por último, en "Little Gidding" existen algunos ecos más de Shakespeare. El

familiar compound ghost
("Little Gidding", 95)

deriva del

affable, familiar ghost
(Soneto LXXXVI, 9)

aunque Shakespeare se refiera probablemente a Chapman y Eliot a Yeats (196). Además, el fantasma desaparece en "Little Gidding":

And faded on the blowing of the horn
("Little Gidding", 151)

como el espíritu del padre de Hamlet:

"It faded on the crowing of the cock"
(Hamlet, I,I, 157)

La alusión fue deliberada y, pese a las objeciones de Hayward, el poeta insistió en conservarla:

"I don't understand in the least what you mean about the repetition of "on". I cannot find any second "on" unless you mean the last syllable of "salutation" and that does not seem to me close enough to require an alteration which would mean my losing the allusion to Hamlet's ghost." (197)

Finalmente, el verso:

Of no immediate kin or kindness
("Little Gidding", 171)

deriva de la frase que, en un aparte, pronuncia Hamlet:

"A little more than kin and less than kind"
(Hamlet, I, II, 65)

Aunque T.S. Eliot negara haber imitado a Shakespeare, lo cierto es que a lo largo de toda su obra poética hizo uso del dramaturgo, un uso literario que sufrió modificaciones a través del tiempo. Considerada desde este punto de vista, su poesía podría dividirse, de manera aproximada, en tres períodos. En el primero, que comienza con "Nocturne" y finaliza después de The Waste Land, se observa un tratamiento irónico de las obras de Shakespeare. En esta primera etapa son frecuentes las alusiones directas a situaciones o a caracteres (Romeo, Julieta, Hamlet...)

bien conocidos por todos. A veces existe la intención de evocar una determinada atmósfera mediante la breve referencia a una escena fácilmente identificable (198) con el fin de conseguir un efecto humorístico.

Además, especialmente en The Waste Land, se percibe un cierto deseo de contrastar el mundo descrito por Shakespeare con el contemporáneo, no desde el punto de vista ético (pues, según muestra su crítica, el autor veía en la época isabelina la misma decadencia moral que en sus propios días), sino estético, a través de la yuxtaposición de la belleza antigua frente a la fealdad moderna.

En cuanto a los ensayos, de este período datan los que contienen algunas reservas sobre el dramaturgo (o incluso los ataques a Hamlet) y que posteriormente causaron disgusto a su propio autor.

Mientras que la primera etapa de la poesía de Eliot se distingue por el uso de las tradicionalmente consideradas "grandes" obras de Shakespeare, o centrales en su vida, en la segunda se observa un mayor empleo de las últimas, las que se venían juzgando como inferiores y que el poeta, bajo la influencia de G. Wilson Knight, comenzó a apreciar. Aquí hay una coincidencia cronológica entre la poesía y la crítica eliotianas; el más claro ejemplo es el de "Marina", poema fechado el mismo año en que su autor escribió la introducción al libro de Knight The Wheel of Fire. En esta etapa persiste la voluntad de evocar determinados ambientes o atmósferas, pero desaparece por completo la ironía y el humor en el uso de Shakespeare que caracterizaban a la anterior. Asimismo se borra todo deseo de con-

traste entre el pasado y el presente; más bien se registra una tendencia a resaltar la universalidad de los pensamientos y las emociones. Por otra parte, aumenta el número de ecos verbales y el gusto por los juegos de palabras modelados sobre frases de Shakespeare.

Entre la segunda etapa y la tercera la división es menos clara que entre las dos primeras. En este último período se conservan las características del segundo, pero hay que añadir un elemento más: Eliot se interesa por la estructura musical de los dramas de Shakespeare. Aquí también existe una coincidencia cronológica parecida a la indicada anteriormente, pues la atracción por los esquemas musicales de Shakespeare se refleja tanto en la crítica, por ejemplo en "The Music of Poetry" (1942), como en la poesía, de manera concreta en Four Quartets.

THE RAIGNE OF KING EDWARD THE THIRD (1596)

And why should I speake of the nightingale?
The nightingale singes of adulterate wrong,

Why should I speak of the nightingale? The
Nightingale sings of adulterous wrong.

La versión de "Sweeney Among the Nightingales" publicada en Poems (1920) y en Ara Vos Prec (1920) (199) tenía como epígrafe dos citas, la segunda de las cuales no había aparecido en The Little Review (200) y dejó de incluirse a partir de la edición de Poems 1909-1925 (201). La cita suprimida:

Why should I speak of the nightingale? The
Nightingale sings of adulterous wrong.

había sido tomada de las palabras que pronuncia el Rey Edward cuando pide a Lodwike un poema del cual piensa servirse para seducir a la condesa de Salisbury:

And why should I speake of the nightingale?
The nightingale singes of adulterate wrong, (202).

A través de un texto isabelino, Eliot aludía al mito clásico de Filomela (203) y daba un contenido simbólico a los ruiseñores del poema (verso 35). Pero el poeta, movido por razones que nunca llegó a explicar, decidió eliminar la cita del drama anónimo y mantener sólo la de Esquilo. Si en algún momento pensó que dos citas constituían un epígrafe demasiado extenso para un poema tan breve, afortunadamente conservó la mejor (204).

Durante muchos años se consideró que The Raigne of King Edward the Third había servido al poeta únicamente como fuente del epígrafe de "Sweeney Among the Nightingales" hasta que F.L. Gwynn, en 1954, sugirió que el drama podía servir para dilucidar algunos puntos oscuros del poema (205). Gwynn piensa que "the hornèd gate" (verso 8) no se refiere a las puertas del Hades, sino a la luna en cuarto creciente, pues estima que la fuente de tal frase, así como la del verso:

The circles of the stormy moon
("Sweeney Among the Nightingales", 5)

se encuentra en las palabras con que un marinero francés describe la llegada de la Armada inglesa observando que las velas parecen "the horned Circle of the Moone" (206). Además, Gwynn opina que el verso:

Death and the Raven drift above
("Sweeney Among the Nightingales", 7)

pudo haber sido inspirado por el siniestro fenómeno que

tuvo lugar cuando un gran número de cuervos se pusieron a sobrevolar sobre los soldados franceses presagiando así la derrota (207).

T.S. Eliot ni confirmó ni negó la existencia de tales fuentes que, en realidad, no pueden demostrarse con una absoluta certeza. Ahora bien, aún en el caso de que las últimas fuentes indicadas fueran seguras y se sumaran al efímero epígrafe, debería establecerse como conclusión que la deuda del poeta hacia The Raigne of King Edward the Third es muy reducida. Así pues, el influjo de esta obra anónima, aunque secundario, es al menos digno de mención en un análisis de la influencia del drama isabelino sobre la poesía de Eliot.

GEORGE CHAPMAN (1559-1634)

Beneath the chariot of the snowy Bear

Beyond the circuit of the shuddering Bear

A lo largo de la obra crítica de Eliot se percibe una clara y constante simpatía hacia Chapman. Aparte de las usuales comparaciones con otros autores (como Donne, Tourneur, Marston, Middleton y en especial Séneca), Eliot se refiere con insistencia a Bussy d'Ambois. Concretamente, hay tres versos de dicha tragedia (acto V, escena IV, 104-106) que aparecen citados en cuatro ocasiones diferentes (1919, 1927, 1931 y 1933) unidos siempre a las palabras de Séneca que los originaron (208). Las tres primeras veces el crítico citó erróneamente:

fly where men feel
The cunning axletree, or those that suffer
Under the chariot of the snowy Bear (209).

Sólo la última vez reprodujo el texto exacto:

fly where men feel
The burning axletree, and those that suffer

Beneath the chariot of the snowy Bear (210).

En las cuatro ocasiones, lo que realmente había captado su interés era la transformación que los versos de Séneca:

"dic sub Aurora positis Sabaeis
dic sub occasu positis Hiberis
quique sub plaustro patiuñtur ursae
quique ferventi quatiuntur axe"

(Hercules OTeus, 1521-4)

y

"sub ortu solis, an sub cardine
glacialis ursae?"

(Hercules Furens, 1138-9)

habían sufrido en la mente de Chapman. En 1933, cuando citó por última vez los versos de Séneca y de Chapman, Eliot hizo un comentario que tiene el valor de un testimonio acerca de las fuentes de su propia poesía:

"There is first the probability that this imagery had some personal saturation value, so to speak, for Seneca; another for Chapman, and another for myself, who have borrowed it twice from Chapman." (211)

"

Con tales palabras se estaba refiriendo a sus versos:

De Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel, whirled
Beyond the circuit of the shuddering Bear
In fractured atoms.

("Gerontion", 67-9)

Chapman tomó de Séneca la idea de que los pecadores sufren el castigo de ser enviados a una órbita extraña que los aleja en el espacio. En "Gerontion" se empleó la misma imagen para sugerir una existencia más allá de las constelaciones.

En 1933 Eliot aludía al hecho de haber empleado dos veces los versos de Chapman; probablemente el segundo caso se encuentra en "Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar":

The horses, under the axletree
Beat up the dawn from Istria
With even feet.

("Burbank", 9-11)

Aquí sólo parece haber tomado de Chapman la alusión al axletree, puesto que la imagen en realidad deriva de unos versos de John Marston en los cuales no se encuentra mencionado el eje (212).

En el prefacio que Eliot escribió a la edición de 1963 de Elizabethan Dramatists lamentaba el hecho de no haber dedicado mayor atención crítica a George Chapman, a quien

calificaba de "gran poeta y dramaturgo", y sentía que, después de tantos años, le fuese ya imposible cubrir tal laguna (213). Ahora bien, no sólo hay en la crítica de Eliot testimonios suficientes del interés y la admiración que el poeta tenía por Chapman, sino que la huella del dramaturgo además ha quedado impresa en la obra poética del escritor moderno.

5th

BEN JONSON (1572-1637)

Then my glasses
Cut in more subtle angles, to disperse
And multiply the figures as I walk

(...) multiply variety
In a wilderness of mirrors.

"Ben Jonson", la primera colaboración de Eliot en el T.L.S., fue el resultado de la entrevista inicial con Bruce Lyttleton Richmond, quien aceptó los servicios del joven escritor encargándole que se ocupara de la poesía dramática isabelina y jacobea (214). El ensayo apareció publicado anónimamente en la primera página del número (215); poco después fue incluido en The Sacred Wood y finalmente quedó integrado en Selected Essays. "Ben Jonson" se centra en la figura del dramaturgo que, a pesar de haber gozado siempre de una gran reputación, no consigue hacer disfrutar a sus lectores porque requiere un estudio al que no todos están dispuestos. El autor rebate o matiza opiniones comúnmente expresadas acerca de Jonson y analiza la cuestión de los humores tomando a Volpone como ejemplo. Jonson apare-

de como una gran mente creadora de un mundo propio, nuevo, distinto de todos los demás, inmenso y sombrío. En conjunto el ensayo es una invitación al estudio de Jonson como uno de los dramaturgos más atractivos para los lectores contemporáneos.

Tan sólo un día después de la publicación de "Ben Jonson", apareció en The Athenaeum "The Comedy of Humours" (216), reseña de las obras: Ben Jonson de G. Gregory Smith y la edición de Ben Jonson's Every Man in His Humour preparada por Percy Simpson. Este último libro recibe elogios; en cambio, Gregory Smith es sometido a una severa crítica. Las ideas principales del artículo son las ya expresadas en el anterior, "Ben Jonson", del cual Eliot aprovecha largos párrafos que figuran transcritos literalmente, sin modificación alguna, en el nuevo texto.

Algunos años después, Eliot hacía algunas puntualizaciones acerca de la interpretación de su propia crítica sobre Jonson como apologética y se reafirmaba en su postura mantenida en 1919 (217). Una vez más, insistía en la necesidad de leer a Jonson, aclarando que su invitación no implicaba cierta debilidad o vulnerabilidad por parte del dramaturgo.

En 1927 reseñó favorablemente tres obras más: el volumen tercero de Ben Jonson preparado por C.H. Herford y Percy Simpson, la versión de Eastward Hoe editada por Julia Hamlet Harris y The Alchemist (Replica of the first quarto) (218). Acerca del primer libro el crítico expresa el convencimiento de que constituye el texto definitivo de Jonson y alaba la edición porque da a conocer la labor ejecutada

por el dramaturgo al ir perfeccionando sus composiciones. La principal aportación de la segunda obra, según la misma reseña, es que determina lo aportado por Chapman, por Jonson y por Marston.

Aún en 1928 Eliot insistía en la visión, ya expresada en los dos artículos de 1919, de Jonson como creador de un mundo único en el que nadie puede vivir durante largo tiempo, pero cuyo estudio puede ser provechoso para todos los escritores (219).

Neville Braybrooke (220) ha sugerido que la huella de Ben Jonson ya está presente en uno de los primeros poemas de Eliot, publicado en la revista escolar de la Smith Academy en 1905 bajo el título de "A Lyric" (221) y reproducido (con algunas modificaciones) como "Song" dos años más tarde (222). Las dos versiones del poema han sido finalmente incluidas en The Complete Poems and Plays (223).

En "Ben Jonson" Eliot citó el siguiente pasaje The Alchemist:

I will have all my beds blown up, not stuf;
Down is too hard; and then, mine oval room
Fill'd with such pictures as Tiberius took
From Elephantis, and dull Aretine
But coldly imitated. Then, my glasses
Cut in more subtle angles, to disperse
And multiply the figures, as I walk...

(The Alchemist, II, II, 45-8) (224)

517

Precisamente estos últimos versos de Jonson dieron origen a otros en "Gerontion", poema escrito el mismo año que el ensayo "Ben Jonson":

(...) multiply variety
In a wilderness of mirrors,
("Gerontion", 64-5)

Sir Epicure Mammon, en The Alchemist, explica cómo ha preparado una habitación para satisfacer su lujuria. En el poema moderno se alude a los diversos métodos a los que debe recurrir quien desea excitar unos sentidos ya apagados y así se hace referencia a los espejos de los que hablaba Sir Epicure.

El influjo de Ben Jonson no parece extenderse más allá de 1919 y hasta tal fecha es tan reducido que puede considerarse como uno de los menos importantes en la poesía de Eliot.

JOHN MARSTON (1576-1634)

Beat up the light with their bright silver hooves

Beat up the dawn from Istria

With even feet

En 1934 Eliot publicó anónimamente en el T.L.S., bajo el título de "John Marston" (225), la reseña de dos obras: The Plays of John Marston vol. I (editada por H. Harvey Wood) y The Malcontent (editada por G.B. Harrison). Tanto en este artículo como en el resto de las referencias al dramaturgo en otros ensayos, el escritor se presenta como crítico objetivo de Marston, hacia quien manifiesta interés, pero no especial entusiasmo.

En la poesía de Eliot han quedado dos huellas de John Marston y las dos se encuentran precisamente en el mismo poema, "Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar". La primera es una cita tomada de las instrucciones para la representación de "Entertainment of Alice, Dowager-Countess of Derby":

(...) "so the countess passed on until she came through the little park, where Niobe presented

her with a cabinet, and so departed" (226).

Esta cita ha quedado integrada como la última parte del epígrafe que el poeta compuso, empleando seis fuentes distintas, para "Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar".

Antonio and Mellida era uno de los dramas contenidos en el volumen reseñado en 1934 por Eliot, quien le dedicó en su artículo bastante atención. Pues bien, muchos años antes, él ya había leído Antonio and Mellida y tomado los versos:

For see the dappled courses of the morne
Beat up the light with their bright silver hooves
And chase it through the sky
(Antonio and Mellida, parte II, I, 1)

como base para la composición de:

The horses, under the axletree
Beat up the dawn from Istria
With even feet
("Burbank", 9-11)

En la tragedia de Marston era Piero quien pronunciaba aquellas palabras, al comienzo de la segunda parte de la obra, para anunciar la mañana, tras una noche sangrienta. Al final de la primera parte, Piero, que había manifestado su conformidad con el matrimonio entre su hija Mellida y

Antonio, asesinó (durante la noche anterior a la ceremonia) al padre de Antonio y a Feliche; después puso el cadáver de Feliche en la cama de Mellida y por la mañana dijo al novio, Antonio, que había matado a Feliche por haberlo encontrado con Mellida.

Aunque Eliot hace una paráfrasis de los versos de Marston para indicar que ha amanecido, se supone que la noche durante la cual Burbank ha sido seducido por la Princesa Volupine no ha sido tan turbulenta. La intriga en "Burbank" se ha hecho a menor escala que en Antonio and Mellida. Así pues, el uso de la fuente es claramente irónico.

La deuda de Eliot como poeta hacia John Marston se concreta en una cita para la formación de un epígrafe y la remodelación de una imagen empleada con un matiz humorístico.

THOMAS MIDDLETON (1580-1627)

A game at Chess

"A Game of Chess"

Eliot trata en su crítica a Thomas Middleton no sólo con interés, sino incluso con cierto entusiasmo. "Thomas Middleton" fue publicado en la primera página del T.L.S. de forma anónima, y posteriormente pasó a integrarse en Elizabethan Essays (227). El contenido del ensayo queda resumido en las siguientes palabras del autor:

"Of all the Elizabethan dramatists Middleton seems the most impersonal, the most indifferent to personal fame or perpetuity, the readiest, except Rowley, to accept collaboration. Also he is the most various. His greatest tragedies and his greatest comedies are as if written by two different men. Yet there seems no doubt that Middleton was both a great comic writer and a great tragic writer. There are a sufficient number of plays, both tragedies and

"

comedies, in which his hand is so far unquestioned, to establish his greatness. His greatness is not that of a peculiar personality, but of a great artist or artisan of the Elizabethan epoch." (228)

Eliot centra principalmente su atención en la que, según la opinión generalizada y aquí también compartida por el crítico, es la mejor tragedia de Middleton: The Changeling. Asimismo, aunque con mayor brevedad, analiza Women Beware Women y A Game at Chess y se refiere a las comedias. A lo largo del ensayo, y no sólo en el párrafo citado, se aprecia una curiosa insistencia en la grandeza de Middleton:

"The words in which Middleton expresses his tragedy are as great as the tragedy" (229)

(...) "Middleton was a great observer of human nature, without fear, without sentiment, without prejudice.

And Middleton in the end -- (...) -- is a great example of great English drama versification" (230)

La huella de las obras de Middleton sobre la poesía de Eliot es muy reducida. La segunda parte de The Waste Land recibió originalmente el título de "In the Cage", pero el propio autor lo sustituyó por "A Game of Chess", según demuestran los borradores de la obra (231). El nuevo

título recuerda el del drama A Game at Chess y también el episodio del ajedrez en Women Beware Women. En esta última tragedia, la joven Bianca es seducida por el duque mientras la suegra de aquélla se entretiene jugando al ajedrez con Livia (acto II, escena II). Eliot, en sus notas, no explica el origen del título "A Game of Chess", pero dirige la atención del lector hacia la escena del ajedrez en Women Beware Women a través de su nota al verso 138:

We shall play a game of chess

Tras este verso, en los borradores aparecía otro que el autor suprimió por indicación de su esposa Vivien:

The ivory men make company between us (232)

El verso eliminado probablemente explica la elección del nuevo título para la segunda parte de The Waste Land. De todos modos, la intención del poeta no aparece totalmente clara. La función del juego de ajedrez en el poema mismo (verso 138) no guarda relación alguna con las intrigas de Women Beware Women, sino que figura como una actividad más en una vida ociosa:

The hot water at ten.

And if it rains, a closed car at four.

And we shall play a game of chess,

(The Waste Land, 136-8)

En este caso, como en algunos más, es difícilmente explicable la relevancia de la nota que el autor puso al verso. Sin embargo, prescindiendo del verso 138 y del eliminado, podría establecerse una relación entre el título "A Game of Chess" y la escena del ajedrez de Women Beware Women. El nuevo título elegido por Eliot habría venido a reforzar uno de los temas recurrentes en The Waste Land: la seducción.

FRANCIS BEAUMONT (1584-1616)

JOHN FLETCHER (1579-1625)

The wrong'd Aspatia

The wrong'd Aspatia

Aunque en su crítica son numerosas las alusiones a las obras de Francis Beaumont y John Fletcher, Eliot hizo de ellas un uso muy reducido en su poesía (233).

El poeta tomó unos versos de The Maid's Tragedy como epígrafe para su "Sweeney Erect":

And the trees about me,
Let them be dry and leafless; let the rocks
Groan with continual surges; and behind me
Make all a desolation. Look, look, wenches!

La fuente exacta de la cita se encuentra en The Maid's Tragedy, acto II, escena II, versos 74-77 (234). La protagonista, Aspatia, tras haber sido seducida y abandonada por Amintor, lamenta profundamente su desgracia junto a sus damas. Una de ellas, Antiphilia, está bordando una escena

en la que aparece Ariadna abandonada por Teseo. Aspatia, tras observar que los colores empleados no reflejan adecuadamente la tristeza de la situación, sugiere a Antiphilia que la tome a ella misma como modelo para dibujar a Ariadna y le pide que pinte como fondo un paisaje desolador:

Suppose I stand upon the sea-beach now,
 Mine arms thus, and mine hair blown with the wind,
 Wild as that desert; and let all about me
 Tell that I am forsaken. Do my face
 (If thou had'st ever feeling of a sorrow)
 Thus, thus, Antiphilia: strive to make me look
 Like Sorrow's monument: and the trees about me,
 Let them be dry and leafless; let the rocks
 Groan with continual surges; and behind me
 Make all a desolation. Look, look, wench!
 (235).

Tales palabras de Aspatia han inspirado los dos primeros cuartetos de "Sweeney Erect":

Paint me a cavernous waste shore
 Cast in the unstilled Cyclades,
 Paint me the bold anfractuous rocks
 Faced by the snarled and yelping seas.

Display me Aeolus above
 Reviewing the insurgent gales

Which tangle Ariadne's hair
And swell with haste the perjured sails.
("Sweeney Erect", 1-8)

La identificación del epígrafe permite comprender el significado de los primeros versos del poema. En realidad, los dos primeros cuartetos de "Sweeney Erect" parecen una continuación del epígrafe, pues desarrollan el mismo tema conservando exactamente el mismo tono. La unidad existente entre el epígrafe y los primeros cuartetos contrasta con el resto del poema, en el que, tras un salto brusco, se describe una sórdida escena de dormitorio con Sweeney y una epiléptica como protagonistas. El único lazo de unión que parece existir entre las dos partes de "Sweeney Erect" puede estar constituido por el paralelismo entre las lamentaciones de Aspatia abandonada y los gritos de histeria que lanza la mujer cuando Sweeney se levanta de la cama y comienza a afeitarse.

La figura de Aspatia debía de interesar al poeta, pues volvió a evocarla en un poema inédito que apareció entre los borradores de The Waste Land bajo el título de "Elegy" (236).

Our prayers dismiss the parting shade
And breathe a hypocrite's amen!
The wrong'd Aspatia returned
Wreathed in the wingèd cyclamen.
("Elegy", 1-4)

"

Es directa la alusión a la vuelta de Aspatia disfrazada como si fuera su propio hermano con el fin de retar a Amintor y conseguir que éste la mate en el duelo. Precisamente en esta última escena de la obra, tanto Amintor como el supuesto hermano de Aspatia se refieren a la joven como "the wrong'd Aspatia" (237).

Existe una imagen en The Waste Land:

Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
(The Waste Land, 28-9)

cuyo origen puede estar, según Grover Smith (238), en Philaster:

How all the good you have is but a shadow,
I'the morning with you, and at night behind you
Fast and forgotten
(Philaster, III, II)

Es posible que puedan hallarse otros ecos de los dramas de Beaumont y Fletcher en la poesía eliotiana, pero el elemento tomado de ellos que realmente inspiró a Eliot fue la figura de Aspatia quien, junto a Dido, constituyó para el poeta moderno el modelo literario de la mujer desesperada tras el abandono de que ha sido objeto por parte de su amante.

JOHN FORD (1586-c.1655)

Sigh out a lamentable tale of things
Done long ago, and ill done;

Of things ill done and done to others' harm

T.S. Eliot centró su atención sobre John Ford en 1932 al dedicarle una reseña anónimamente publicada por ^{el} T.L.S. (239). El artículo revela una atenta lectura de las obras de Ford, lectura que, sorprendentemente, no tiene otras manifestaciones en la crítica eliotiana (240). Y, causa de mayor asombro aún es el hecho de que cuando Eliot volvió a referirse a Ford, lo hiciera para contarlo entre los autores que mayor influjo habían ejercido sobre su poesía:

"Just as the modern poet who influenced me was not Baudelaire but Jules Laforgue, so the dramatic poets were Marlowe and Webster and Tourneur and Middleton and Ford, not Shakespeare." (241).

"

En efecto, un examen tan detallado de dicha poesía como el que ha venido realizándose a lo largo de los años únicamente ha permitido indicar una sola huella concreta de Ford.

En "Little Gidding", cuando el espíritu explica al poeta en qué consiste la edad avanzada, alude al recuerdo de las malas acciones pasadas:

"And last, the rending pain of re-enactment
Of all that you have done, and been; the shame
Of motives late revealed, and the awareness
Of things ill done and done to others'harm
Which once you took for exercise of virtue."

("Little Gidding", 138-42)

Tales versos constituyen un eco de las palabras que pronunciaba el anciano padre de Erclea, Meleander:

"If thou canst wake with me, forget to eat,
Renounce the thought of greatness, tread on fate,
Sigh out a lamentable tale of things,
Done long ago, and ill done;"

(The Lover's Melancholy, IV, II) (242)

Es seguro que Eliot había leído The Lover's Melancholy, pues en 1932 expresó su opinión sobre la obra:

"Except for the comic passages, which are, as in all of Ford's plays, quite atrocious, it is a

pleasant, dreamlike play without violence or exaggeration." (243)

Por una parte, el examen de la poesía eliotiana en busca de huellas de Ford ha tenido como único resultado el hallazgo de un eco verbal. Por otra parte, Eliot aseguró que su deuda en cuanto poeta hacia Ford era muy grande. Así pues, si no se desea contradecir el testimonio del autor, la única conclusión válida respecto al tema consiste en afirmar que el influjo de Ford sobre la mente del poeta moderno se ejerció, sumado al de otros dramaturgos isabelinos y jacobeos, de manera general, difícilmente perceptible en puntos determinados, pero no por ello inexistente.

JOHN WEBSTER (c. 1580-1638)

But keep the wolf far thence, that's foe to men,
For with his nails he'll dig them up again.

O keep the Dog far hence, that's friend to men,
Or with his nails he'll dig it up again!

A partir de los primeros ensayos de Eliot se aprecia un claro interés hacia John Webster. Ya en 1917 el crítico se refirió elogiosamente al dramaturgo, comparándolo con Shakespeare y haciendo citas que demuestran un buen conocimiento de las principales obras del autor (244).

La representación de The Duchess of Malfi bajo los auspicios de la Phoenix Society en 1920 fue objeto de unos duros ataques por parte de Eliot, quien calificó la puesta en escena como "mala arqueología". Además del juicio sobre la representación, en el artículo se vierten opiniones acerca de la obra misma:

"The significance of the best poetry in "The Duchess of Malfi" is that it is dramatic poetry"
(245).

A lo largo de los ensayos que Eliot escribió sobre los dramaturgos isabelinos y jacobeos son frecuentes las alusiones a Webster y las citas tomadas de sus obras para ilustrar determinadas teorías. Por ejemplo, en "Four Elizabethan Dramatists", aparece un juicio moral negativo de tales dramaturgos que se dirige especialmente contra The Duchess of Malfi:

"The case of John Webster, and in particular The Duchess of Malfi, will provide an interesting example of a very great literary and dramatic genius directed towards chaos" (246).

Cuando F.L. Lucas publicó The Complete Works of John Webster, Eliot alabó la edición, pero se mostró en desacuerdo con la introducción crítica (247).

Eliot, al estudiar a Cyril Tourneur y compararlo con Webster, observó sobre el segundo:

"For Webster is a slow, deliberate, careful writer, very much the conscious artist. He was incapable of writing so badly or so tastelessly as Tourneur sometimes did, but he is never quite so surprising as Tourneur sometimes is. Moreover, Webster, in his greatest tragedies, has a kind of pity for all of his characters, an attitude towards good and bad alike which helps to unify the Webster pattern" (248).

Más adelante, añadía:

"Webster's farcical prose is harmonious with his tragic verse; and in this respect Webster is a worthy follower of the tradition of the Porter in Macbeth" (249).

En una charla emitida a través de la B.B.C. en 1941, el crítico comparó los argumentos y los caracteres de Shakespeare con los de Webster, poniendo de relieve cómo los de aquél parecían reales, mientras que los de éste no (250).

Finalmente, en el prefacio de Elizabethan Dramatists Eliot comentó la ausencia de su ensayo sobre Webster en la colección, observando que no consideraba muy importante tal omisión, puesto que se había escrito mucho sobre el tema y él mismo había aludido constantemente a Webster al tratar sobre otros dramaturgos.

Eliot mencionó a Webster como uno de los autores que mayor influencia ejercieron sobre su propia poesía (251). El influjo se percibe de manera especial en The Waste Land, pero es posible que sea aún más temprano.

Entre las fuentes que han sido indicadas para la imagen del cangrejo en "The Love Song of J. Alfred Prufrock", debe considerarse como una de las más plausibles la señalada por R.F. Fleissner (252) en los versos:

"(...) like the irregular crab,
Which, though't goes backward, thinks that it goes
right,"
(The Duchess of Malfi, I, II)(253).

La imagen probablemente tiene su origen último en el poema de Dan John Lydgate "So as the Crabbe Goth Forward" del que la tomaron tanto Shakespeare como Webster y finalmente, a través de cualquiera de ellos, pudo pasar a la poesía eliotiana (254).

Los dos primeros cuartetos de "Whispers of Immortality" están dedicados a Webster:

Webster was much possessed by death
And saw the skull beneath the skin;
And breastless creatures under ground
Leaned backward with a lipless grin.

Daffodil buds instead of balls
Stared from the sockets of the eyes!
He knew that thought clings round dead limbs
Tightening its lusts and luxuries.

("Whispers of Immortality", 1-8).

Tales cuartetos van seguidos de otros dos dedicados a Donne. Así, Webster y Donne, autores intensamente preocupados por la muerte y por el sexo, quedan ligados en el poema. Muchos años más tarde, en 1941, Eliot volvería a expresar la misma idea, aunque esta vez en su crítica, al comentar la manera en que tanto Webster como Donne percibían los aspectos más terribles de la muerte:

"The later Elizabethan and the Jacobean poetry is forever brooding upon the more terrify-

ing aspect of death, of the death of evil-doers, and of physical mortification and corruption. No doubt the recurrence of the plague in London, with all its incidental horrors, acted as a constant stimulant to this mortuary imagination: but in Donne, and to a less degree in the plays of Webster, there is a spiritual terror as well." (255)

Con este terror espiritual que provoca la muerte en Donne y en Webster contrasta la actitud despreocupada de Grishkin, que en "Whispers of Immortality" simboliza al materialismo frente a la visión religiosa del mundo (256).

En The Waste Land figuran dos versos cuya fuente directa, según indicó el poeta en sus notas, se encuentra en The White Devil. En el drama, Cornelia, madre de Vittoria, Flamineo y Marcello, entona la endecha que su abuela solía cantar cuando oía el doblar de las campanas:

"Call for the robin-red-breast and the wren,
Since o'er shady groves they hover,
And with leaves and flowers do cover
The friendless bodies of unburied men.
Call unto this funeral dole
The ant, the field-mouse, and the mole,
To rear him hillocks that shall keep him warm,
And (when gay tombs are robbed) sustain no harm:
But keep the wolf far thence, that's foe to men,
For with his nails he'll dig them up again"

(The White Devil, V,IV) (257)

Eliot ha incorporado a "The Burial of the Dead" los dos últimos versos transformándolos de la siguiente manera:

'O keep the Dog far hence, that's friend to men,
'Or with his nails he'll dig it up again!

(The Waste Land, 74-5)

A primera vista se trata de una clara alusión a la obra de Webster y al horror que la envuelve, pero las modificaciones introducidas por Eliot requieren un análisis más profundo. El cambio más notable es la sustitución de wolf por Dog y de foe por friend. La curiosa adaptación ha sido objeto de diversas interpretaciones. Por ejemplo, Cleanth Brooks toma el Perro (insistiendo en el hecho de que el poeta escribió la palabra con mayúscula) como símbolo del Humanitarismo que, preocupado por el hombre, extirpa lo sobrenatural y así impide el renacimiento de la vida; el investigador añade que ha tomado su idea del ensayo de Eliot "The Humanism of Irving Babbitt" (258).

Grover Smith se ha orientado en un sentido muy diferente:

"Eliot's change from Webster's "wolf" adjusts the symbolism to that of "Dans le Restaurant"; it also secures an allusion to the Dog Star, the star of lust and polestar of the Phoenician navigators, to Stephen Dedalus' joke about the fox and his grandmother, and, even more curiously, to the tradition of the dog and the mandrake" (259).

George Williamson ha propuesto otra interpretación:

"If Dog involves Sirius -- as in "Sweeney Among the Nightingales" -- he becomes a sign of the rising of the waters and is friendly to growth. But Dog may also involve Anubis, guardian of the dead, who helped to embalm the broken Osiris. By his ambiguity the Dog presents an ironical aspect, (...)" (260).

Conociendo las teorías de Grover Smith y de George Williamson con respecto al tema y considerándolas insatisfactorias, Anthony Low ha apuntado que el poema de Hardy "Ah, Are You Digging on my Grave?" podría iluminar la cuestión, aunque la fuente indiscutible sea el drama de Webster (261). En realidad, el poema de Hardy al que se refiere Low constituye un paralelismo interesante, pues también presenta al perro, supuesto amigo fiel del hombre, cavando en una tumba; sin embargo, dicho poema no es una fuente en sentido estricto (en la poesía aparecen algunos ejemplos de fusión de dos fuentes en un único punto, pero éste no es el caso), ni explica los motivos que indujeron a la transformación de los versos de Webster por parte de Eliot.

Según otra interpretación, propuesta por varios críticos, Dog sería simplemente God escrito al revés y ello explicaría el motivo por el cual el término aparece con mayúscula (262).

Por su parte, D.E.S. Maxwell ha tomado el Perro como un

símbolo arbitrario que representaría el conocimiento espiritual que Stetson no quiere despertar por miedo a tener que reconocer sus faltas e intentar redimirse a sí mismo (263). En el mismo sentido apunta Giorgio Melchiori que el Perro sería el símbolo del agente que escudriña en el pasado y el cambio de wolf por Dog habría tenido lugar bajo la influencia de James Joyce (264).

En cambio, H. Knust ha puesto en relación el Perro de The Waste Land con el cinismo griego, lo cual, según el investigador, clarifica varios puntos: 1) la bondad del Perro en contraste con el lobo de Webster; 2) el miedo de los malhechores, que desearían tener lejos al Perro y 3) el deseo del Perro por sacar a la luz la mejor parte de la persona, que ha sido enterrada (265).

Derek Traversi ha visto en los versos de Eliot una parodia de los Webster al sustituir al lobo por el perro doméstico y al amigo por el enemigo (266).

A las teorías expuestas podría añadirse la observación de que es frecuente en la Biblia la aparición del perro como devorador de cadáveres y de ella podría haber derivado el poeta la imagen negativa del animal que generalmente se describe en la actualidad de manera favorable.

Hasta el momento presente las más diversas interpretaciones se han ido sucediendo sin que Eliot manifestara su propia opinión. Es bien conocido el hecho de que al poeta a veces le satisfacía el mantener cierta reserva sobre puntos muy discutidos de su obra y se divertía con las ocurrencias, en ocasiones disparatadas, de algunos críticos. En el caso concreto de la transformación de los versos de,

Webster en The Waste Land 74-5, las intenciones de Eliot no se presentan con claridad en el poema mismo, no existe esclarecimiento por parte del propio autor y aún no se ha propuesto la interpretación que descarte con absoluta seguridad todas las demás. Así pues, la cuestión permanece como uno de los misterios que la crítica ha sido incapaz de resolver.

En la segunda parte de The Waste Land figura un verso que tiene su fuente en otra obra de Webster, The Devil's Law Case. En este drama, cuando se oye el gemido de un hombre al que creen muerto pero que en realidad sólo está herido, un médico pregunta a otro:

"Is the wind in that doore still?"

(The Devil's Law Case, III, II)

En "A Game of Chess" la pregunta:

"What is that noise?"

recibe la respuesta:

"The wind under the door"

(The Waste Land, 118)

El origen de tales versos fue dado a conocer por Eliot en las notas que él mismo puso a The Waste Land, pero en 1938 él comentó que la fuente carecía de importancia, pues la adaptación que había hecho de la frase le daba un sentido

que no guardaba relación alguna con el original (267).

Además de The Devil's Law Case, hay otra obra de Webster que puede considerarse como inspiradora del pasaje:

"What is that noise?"

The wind under the door.

"What is that noise now? What is the wind doing?"

Nothing again nothing.

"Do

You know nothing? Do you see nothing? Do you remember

Nothing

I remember

Those are pearls that were his eyes.

(The Waste Land, 117-26)

En The White Devil, cuando Ludovico le pregunta a Flaminio cuál es su opinión, éste responde:

"Nothing; of nothing: leave thy idle questions.

I am i' th' way to study a long silence:

To prate were idle. I remember nothing.

There's nothing of so infinite vexation

As man's own thoughts".

(The White Devil, V,VI) (268)

I.B. Cauthen fue quien descubrió la fuente en 1958 (269) y en 1962 recibió la confirmación por parte del propio Eliot a través de una carta en la cual el poeta, refiriéndose al pasaje citado por Webster, escribía:

"I also have no doubt that the page from
Webster's play was at the back of my mind"
(270).

En su primer artículo I.B. Cauthen había comentado cómo la que él llamaba alusión a Webster era totalmente apropiada y también había establecido comparaciones entre los dos pasajes situados en sus respectivos contextos. La carta personal de Eliot al crítico, publicada por este último años después, vino a confirmar que los versos de Webster habían jugado un papel importante en la elaboración de los suyos, pero por otra parte la carta descartaba la posibilidad de que se tratara de una alusión premeditada, puesto que el influjo había tenido lugar inconscientemente.

Finalmente, las notas que Eliot puso a The Waste Land señalan los versos de Webster:

"(...) they'll remarry
Ere the worm pierce your winding-sheet, ere the
spider
Make a thin curtain for your epitaphs".

(The White Devil, V,VI) (271)

como inspiradores de:

Or in memories draped by the beneficent spider
(The Waste Land, 407)

Flamíneo, en The White Devil, se quejaba de la ingratitud

de las mujeres; para ilustrar su discurso aludía a las esposas que sollozan cuando el marido se encuentra aún en el lecho de muerte y sin embargo vuelven a contraer matrimonio inmediatamente. La imagen es a la vez terrible y de gran belleza: antes de que el gusano atravesase la mortaja, antes de que la araña teja una cortina sobre los epitafios, la viuda ya se habrá casado otra vez. En The Waste Land el verso sugerido por la imagen de Webster está relacionado en cierto modo con el contexto en que se encuentra dicha imagen, pues Eliot también se refiere al olvido en que caen los muertos.

En los borradores de The Waste Land quedaron unos fragmentos inspirados por Webster que no llegaron a integrarse en la versión definitiva. En el poema titulado "The Death of the Duchess" (cuyo contenido principal pasó a formar parte de "A Game of Chess") Eliot había elaborado una escena en la cual dialogan un hombre y una mujer: ella con una obsesiva necesidad de sentirse amada y atendida, mientras que él tiene deseos de escapar de tal situación. La dama le pregunta:

"And if I said "I love you" should we breathe
Hear music, go a-hunting, as before?"

("The Death of the Duchess", 48-9) (272).

La frase, como bien ha indicado Valerie Eliot al editar los manuscritos, procede de las palabras de Giovanni:

"What do the dead do, uncle? do they eat,

Hear music, go a-hunting, and be merry,
As we that live?"

(The White Devil, III, II) (273).

Un poco más adelante, la dama de "The Death of the Duchess" observa:

"When I grow old, I shall have all the court
Powder their hair with arras, to be like me".

("The Death of the Duchess", 66-7)

La frase, como también ha apuntado Valerie Eliot, tiene su origen en The Duchess of Malfi. La duquesa, creyendo que Antonio y Cariola aún la escuchan, sigue hablando sola cuando ellos ya han abandonado la habitación en un juego que será trágico, pues descubrirá a Ferdinand las relaciones entre la duquesa y Antonio. En el breve espacio de tiempo entre la salida de Antonio con la sirvienta y la llegada de Ferdinand, la duquesa comenta:

"When I wax^{grey}, I shall have all the court
Powder their hair with arras, to be like me"

(The Duchess of Malfi, III, II) (274)

Eliot, al tomar tales versos para "The Death of the Duchess", quizá intentaba evocar la tensión de la escena en The Duchess of Malfi (275). Tanto estos versos como los anteriormente citados quedaron fuera de The Waste Land, inéditos hasta que Valerie Eliot publicó los manuscritos.

Es en The Waste Land donde se han concentrado la mayoría de los versos eliotianos derivados de Webster, cuyo número hubiera sido aún superior si el poeta hubiera incorporado los que había compuesto ya en "The Death of the Duchess". Después de The Waste Land la huella de Webster en la poesía de Eliot resulta imperceptible.

"

516

C) PROSA

SIR THOMAS ELYOT (c. 1495-1546)

And as for moche as by the association
of a man and a woman in daunsinge may be
signified matrimonie

The association of man and woman
In daunsinge, signifying matrimonie --

En "East Coker" se encuentran seis versos que sorprenden al lector por lo arcaico de su forma e inmediatamente le hacen pensar en un posible eco de un escritor antiguo. El propio Eliot indicó la fuente en una carta dirigida a H.W. Häusermann en mayo de 1940:

"The first section contains some phrases in Tudor English taken from "The Governour" of Sir Thomas Elyot who was a grandson of Simon Elyot or Eliot of that village" (276).

Se trataba de los siguientes pasajes:

"And for as moche as by the association of a man
and a woman in daunsinge may be signified matrimo-

nie, I coulde in declarynge the dignitie and
commoditie of that sacrament make in tiere vo-
lumes, (...)" (277).

"In euery daunse, of a moste auncient custo-
me, there daunseth to gether a man and a woman,
holding eche other by the hande or by the arme,
whiche betokeneth concorde".(278).

que dieron lugar a los versos:

The association of man and woman
In daunsinge, signifying matrimonie --
A dignified and commodious sacrament.
Two and two, necessarye coniunction,
Holding eche other by the hand or the arm
Whiche betokeneth concorde.

("East Coker", vv. 29-34)

Al citar textualmente las palabras de Sir Thomas Elyot,
sin modernizarlas, el poeta ha incluido una alusión deli-
berada a The Boke Named the Governour (1531) (279).

En primer lugar, al leer los versos, llama la atención
el estilo de Sir Thomas, estilo al que Eliot se había re-
ferido en dos ocasiones:

"In contrast to the older style of Asham and
Elyot (...)" (280).

"

"The development of prose between Elyot and Bacon is certainly remarkable" (281).

James Johnson Sweeney fue el primer crítico que identificó The Boke Named the Governour como fuente de los versos de "East Coker" y dió una explicación al respecto (282). Situó el párrafo en su contexto original, describió a Sir Thomas y analizó brevemente su obra, a la vez que interpretó el uso que de ella se hizo en Four Quartets. Según el investigador, Sir Thomas representaba para Eliot el comienzo de un período que había confiado en un futuro de vida armónica y de grandes conquistas intelectuales, pero, a pesar del entusiasmo, no llegó la serenidad esperada. En cierto modo, Sir Thomas y los líderes del Renacimiento nos engañaron con su confianza en el hombre; su actitud condujo a una visión mecanicista y a una pobreza espiritual que es la causa de los males sufridos por la civilización contemporánea. Así pues, según J.J. Sweeney, el poeta habría condenado a Sir Thomas y a su mundo.

Esta interpretación ha sido puesta en duda por Linda B. Salamon, quien estudia el tema desde otra perspectiva (283). En contraposición a lo expuesto por J.J. Sweeney, ella observa que Elyot no representaba la confianza ilimitada en el hombre, sino el observador de una humanidad necesitada de instrucción, el autor de un libro en cuyas páginas no había promesas de un futuro mejor. Además, Salamon niega que T.S. Eliot tuviera unas opiniones acerca del Renacimiento como las que le atribuye J.J. Sweeney. El pensamiento de Eliot estuvo muy cerca del de Sir Thomas y el

poeta no tenía la intención de rechazar la Inglaterra Tudor. Salamon descubre en ambos autores intereses similares: la autoridad y el deber, la devoción y la historia, el lenguaje y el recuerdo.

Entre estas dos interpretaciones nos inclinamos por la segunda, pues se basa en fundamentos más sólidos que la anterior y aparece como un estudio más serio y matizado de la cuestión.

The Boke of the Governour comienza con unas deliberaciones acerca del orden jerárquico que gobierna el universo. Para que pueda mantenerse el orden es preciso que cada elemento (tierra, agua, aire y fuego) se mantenga en el lugar que le corresponde. Estos cuatro elementos juegan un papel esencial en la concepción de Four Quartets: "Burnt Norton", el aire; "East Coker", la tierra; "The Dry Salvages", el agua; "Little Gidding", el fuego. Aunque no pueda afirmarse que Eliot tomara directamente de The Governour (sino de Heráclito) la idea de introducir los cuatro elementos en su poema, éste sería un punto de contacto más entre ambos autores (284).

Es interesante determinar cuál es el significado de la presencia de The Governour en Four Quartets. A primera vista, el lenguaje arcaico nos hace retroceder en el tiempo para situarnos en la época Tudor. Al haber escogido precisamente la obra de Sir Thomas, Eliot ha querido evocar su propio pasado, el de su familia, en un poema que lleva por título el nombre del lugar de origen de ésta: "East Coker" (285). El poeta mismo explicó a Hayward su doble intención:

"The public intention is to give an early Tudor setting, the private, that the author of The Governour sprang from E. Coker (apparently born in Wilts. but his father was the son of Simon E. of E.C.)." (286)

A la pregunta de por qué, de todo un libro, eligió Eliot el párrafo acerca de la danza, en principio podemos responder que la idea expresada en él era original de Sir Thomas (al menos, así debió de pensar el poeta) y representaba una imagen atractiva. Las disquisiciones acerca de la danza ocupan varios capítulos de The Governour y constituyen una parte esencial del libro. Los movimientos ejecutados durante la danza eran para Sir Thomas símbolo de orden y armonía universal. En el párrafo empleado por Eliot, se toma la danza del hombre con la mujer como imagen del matrimonio, gracias al cual se consigue la "concordia" o fusión de las tendencias opuestas propias de las naturalezas masculina y femenina. De esta manera, la danza es compendio e ilustración de todas las virtudes. Así pues, frente a lo sostenido por numerosos teólogos de la época, Sir Thomas Elyot consideraba la danza entre hombres y mujeres como algo positivo por su gran riqueza simbólica.

En un contexto diferente, el de Four Quartets, las palabras de Sir Thomas adquieren un nuevo significado.

"East Coker" comienza con una evocación de la mutabilidad existente en el mundo, según la cual las casas se levantan y caen para ser sustituidas por otras que se derrumbarán

también. En la tercera estrofa, el poeta imagina una escena de danza alrededor del fuego en una noche de verano (probablemente, la noche de San Juan). Aquí se encuentra el fragmento de Sir Thomas Elyot, que lleva la escena al pasado y confiere a la misma un significado profundo. Pero, inmediatamente después de este pasaje, la visión se oscurece. El espectador moderno no tolera la idealización, y así, en lugar de ver una danza perfecta, observa los defectos en la ejecución de un baile poco noble y ordenado, con saltos sobre las llamas, movimientos torpes de pies pesados y risas rústicas. Después de haber evocado fugazmente, gracias a The Governour, un ideal antiguo de orden, se contrasta éste con la imperfecta realidad del presente. A pesar de que la realidad no se corresponde exactamente con el ideal imaginado, el ciclo sigue su ritmo. La muerte sepulta la alegría de quienes bailaron en otro tiempo. Quienes simbolizaron mediante la danza el ciclo ordenado de la naturaleza, según el ritmo del mundo, se convirtieron en tierra fecunda capaz de dar vida al trigo.

T.S. Eliot sólo parece haber empleado a Sir Thomas Elyot en una ocasión, transcribiendo con fidelidad y respeto un fragmento de The Boke Named the Governour con el fin de evocar en "East Coker" el período Tudor de manera general y, además, concretamente el recuerdo de sus propios antepasados.

NOTAS AL CAPITULO VII

1. T.S.E., To Criticize, p. 19.
2. El programa completo, con una explicación general sobre el curso, está reproducido por Ronald SCHUCHARD en "T.S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part II", Review of English Studies, XXV, 99 (Aug., 1974) pp. 292-304.
3. Carta de T.S.E. (10-V-1918) a su madre, cit. por V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. XIV.
4. T.S.E., "Bruce Lyttelton Richmond", T.L.S., 3072 (Jan. 13, 1961) p. 17.
5. T.S.E., Elizabethan Essays, London, Faber & Faber, 1934.
6. T.S.E., Essays on Elizabethan Drama, New York, Harcourt, Brace & Company, 1956.
7. T.S.E., Elizabethan Dramatists, London, Faber & Faber, 1963, p. 5.
8. Ob. cit., p. 6.
9. Ob. cit., p. 7.
10. Ob. cit., pp. 7-8.
11. T.S.E., "A Romantic Patrician", Athenaeum, 4644 (May 2, 1919) pp. 265-7; en The Sacred Wood, pp. 30-1.
12. T.S.E., "Whether Rostand Had Something About Him", Athenaeum, 4656 (July 25, 1919) pp. 665-6.
13. T.S.E., Selected Essays, pp. 37-42.
14. T.S.E., "The Phoenix Nest", T.L.S., 1303 (Jan. 20, 1927) p. 41. Se trata de una reseña sobre una antología de poemas isabelinos.
15. T.S.E., "The Tudor Translators", Listener, I (June 12, 1929) p. 333.
16. T.S.E., "The Possibility of a Poetic Drama", Dial, LXIX, 5 (Nov., 1920) pp. 441-7; en The Sacred Wood, p. 70.
17. T.S.E., Selected Essays, pp. 109-17 y 65-105 respectivamente.
18. T.S.E., "Mr. Lucas's Webster", Criterion, VII, 4 (June, 1928) p. 156.
19. Cfr. T.S.E., Selected Essays, pp. 112-3.
20. Ob. cit., pp. 111 y 115.
21. Ob. cit., pp. 116-7.
22. T.S.E., "Introduction", en Ezra POUND, Selected Poems, London, Faber & Gwyer, 1928, p. VIII.
23. La cuestión se trata aquí porque la mayoría de las alusiones de este tipo se dirigen a los isabelinos, aunque no se limitan a ellos.
24. Cfr. sección sobre Oliver Goldsmith.

25. A.C. PARTRIDGE, The Language of Modern Poetry: Yeats, Eliot, Auden, London, André Deutsch, 1976, p. 156.
26. T.S.E., The Use of Poetry, p. 39.
27. T.S.E., To Criticize, p. 18.
28. T.S.E., "Sir John Davies", T.L.S., 1297 (Dec. 9, 1920⁹⁰⁶); Repr. en On Poetry, pp. 132-7.
29. John DAY, "The Parliament of Bees", en Nero and Other Plays, London, T. Fisher Unwin, 1904, p. 226.
30. T.S.E., "Some Notes on the Blank Verse of Christopher Marlowe", Art & Letters, II, 4 (Autumn, 1919) pp. 194-9. En Selected Essays, pp. 120-2.
31. T.S.E., "Sir John Davies", ib., p. 906.
32. T.S.E., Selected Essays, p. 95.
33. T.S.E., Charles Whibley. A Memoir, London, C.U.P., 1931.
34. T.S.E., Selected Essays, p. 495.
35. T.S.E., "Whether Rostand Had Something About Him", ib., pp. 665-6.
36. Ob. cit., p. 665.
37. T.S.E., Selected Essays, p. 39.
38. T.S.E., "Hamlet and His Problems", Athenaeum, 4645 (Sept. 26, 1919) pp. 940-1. En Selected Essays, p. 142.
39. T.S.E., "Philip Massinger", T.L.S., 958 (May 27, 1920) pp. 325-6. Repr. en Selected Essays; cfr. p. 216.
40. T.S.E., "Four Elizabethan Dramatists", Criterion, II, 6 (Feb., 1924) pp. 115-23. Repr. en Selected Essays; cfr. p. 111.
41. T.S.E., Shakespeare and the Stoicism of Seneca, Oxford, O.U.P., 1927. Repr. en Selected Essays; cfr. p. 129.
42. T.S.E., Seneca in Elizabethan Translation, London, Constable, 1927.
43. Ob. cit. repr. en Selected Essays, cfr. p. 78.
44. Ob. cit., p. 80.
45. Ob. cit., pp. 82-3.
46. Thomas KYD, The Spanish Tragedy, London, E. Benn, 1964, p. 84.
47. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, Chicago, University of Chicago Press, 1956, p. 98.
48. David WARD, T.S. Eliot: Between Two Worlds, London, Routledge & Kegan Paul, 1973, pp. 140-1.
49. Thomas KYD, The Spanish Tragedy, p. 42.
50. T.S.E., Selected Essays, p. 39.
51. T.S.E., "Some Notes on the Blank Verse of Christopher Marlowe" pp. 194-9.
52. T.S.E., Selected Essays, pp. 118-25.
53. T.S.E., "A Study of Marlowe", T.L.S., 1309 (March 3, 1927) p. 140.
54. Christopher MARLOWE, Plays, London, Dent & Sons, 1936, p. 201.
55. Jane WORTHINGTON, "The Epigraphs to the Poetry of T.S. Eliot", American literature, XXI (March, 1949) p. 3.

56. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, p. 14.
57. Christopher MARLOWE, Plays, p. 201.
58. Jane WORTHINGTON, "The Epigraphs to the Poetry of T.S. Eliot", *ib.*, p. 12.
59. George MONTEIRO, "Christians and Jews in 'Mr. Eliot's Sunday Morning Service'", T.S. Eliot Review, III (1976) pp. 20-2.
60. Bernard F. DICK, "Marlovian Source for Belladonna's Boudoir: The Waste Land 77-100", T.S. Eliot Newsletter, I (Spring, 1974) pp. 2-3.
61. T.S.E., To Criticize, p. 18.
62. T.S.E., "Introduction" (Nov. 4, 1932) en The Use of Poetry, p. 33.
63. T.S.E., "Conclusion" (March 31, 1933), en The Use of Poetry, p. 151.
64. Repr. como "'Rhetoric' and Poetic Drama" en Selected Essays, pp. 37-42.
65. Ob. cit., p. 39.
66. Ob. cit., p. 40.
67. Repr. como "Christopher Marlowe" en Selected Essays, pp. 116-25.
68. Ob. cit., p. 119.
69. Ob. cit., p. 118.
70. Athenaeum, 4665 (Sept. 26, 1919) pp. 940-1.
71. T.S.E., Selected Essays, p. 143.
72. Ob. cit., p. 144.
73. Ob. cit., p. 146.
74. T.S.E., "The Comedy of Humours", Athenaeum, 4672 (Nov. 14, 1919) pp. 1180-1. Repr. como "Ben Jonson" en Selected Essays; cita de p. 153.
75. Ob. cit., p. 150.
76. T.S.E., "Dante as a 'Spiritual Leader'", Athenaeum, 4692 (April 2, 1920) pp. 441-2. Repr. como "Dante" en The Sacred Wood; cita de p. 168.
77. T.S.E., Selected Essays, pp. 205-20.
78. Ob. cit., p. 206.
79. Ob. cit., p. 217.
80. T.S.E., "Andrew Harvell", Nation & Athenaeum, XXXIII, 26 (Sept. 29, 1923) p. 809.
81. T.S.E., "The Beating of a Drum", Nation & Athenaeum, XXIV 1 (Oct. 6, 1923) pp. 11-2.
82. T.S.E., "Shakespeare and Montaigne", T.L.S., 1249 (Dec. 24, 1925) p. 895.
83. T.S.E., "A Popular Shakespeare", T.L.S., 1255 (Feb. 4, 1926) p. 76.
84. T.S.E., "The Problems of Shakespeare Sonnets", Nation & Athenaeum,

- XL, 19 (Feb. 12, 1927) pp. 664-6.
85. T.S.E., Selected Essays, p. 81.
86. Ob. cit., p. 81.
87. Ob. cit., p. 84.
88. Ob. cit., p. 96.
89. (An address read before the Shakespeare Association, 18 March, 1927. Repr. en Selected Essays, pp. 126-40.
90. Ob. cit., p. 128.
91. Ob. cit., pp. 129-30.
92. Ob. cit., p. 130.
93. Ob. cit., pp. 133-4.
94. Ob. cit., p. 135.
95. Ob. cit., p. 136.
96. Ob. cit., p. 137.
97. Ob. cit., p. 139.
98. Ob. cit., cfr. especialmente pp. 165 y 170.
99. T.S.E., "Wilkie Collins", T.L.S., 1331 (Aug. 4, 1927) pp. 525-6.
100. T.S.E., Selected Essays, p. 462.
101. Ob. cit., pp. 43-58.
102. T.S.E., "An Emotional Unity", Dial, LXXXIV, 2 (Feb., 1928) p. 111.
103. T.S.E., Selected Essays, p. 487.
104. Ob. cit., p. 438.
105. T.S.E., Dante, London, Faber & Faber, 1929.
106. T.S.E., Selected Essays, pp. 240-1.
107. Macbeth, acto I, escena VI, versos 1-10.
108. T.S.E., Selected Essays, pp. 241-4.
109. Ob. cit., p. 245.
110. Ob. cit., p. 252.
111. Ob. cit., p. 265.
112. T.S.E., "The Genesis of Philosophic Prose: Bacon and Hooker", Listener, I, 24 (June 26, 1929) p. 907.
113. T.S.E., "Introduction", en Samuel JOHNSON, London, London, Etchells & Macdonald, 1930, p. 13.
114. Ob. cit., p. 11.
115. T.S.E., "Introduction", en Charles BAUDELAIRE, Intimate Journals, London, The Blackmore Press, 1930. Repr. como "Baudelaire" en Selected Essays, pp. 419-30.
116. Dial, LXXXII, 5 (May, 1927) pp. 424-31. Repr. como "Baudelaire in Our Time" en For Lancelot Andrewes, pp. 68-78.
117. T.S.E., Selected Essays, p. 424.
118. T.S.E., "Introduction" en G. Wilson KNIGHT, The Wheel of Fire, London, Humphrey Milford, 1930, pp. XI-XIX.
119. Ob. cit., p. XI.

120. Ob. cit., p. XIII.
121. Ob. cit., p. XVII.
122. T.S.E., "Cyril Tourneur", T.L.S., 1502 (Nov 13, 1930) pp. 925-6.
123. T.S.E., Selected Essays, pp. 186-9.
124. Ob. cit., p. 190.
125. T.S.E., "Thomas Heywood", T.L.S., 1539 (July 30, 1931) pp. 589-90.
126. T.S.E., Selected Essays, p. 180.
127. T.S.E., "Introduction", en W.F. TROTTER (transl.), Pascal Pensées, London, Dent, 1931, pp. VII-XIX.
128. T.S.E., Selected Essays, p. 410.
129. T.S.E., "John Ford", T.L.S., 1579 (May 5, 1932) pp. 317-8.
130. T.S.E., Selected Essays, p. 193.
131. Ob. cit., pp. 193-4.
132. Ob. cit., p. 202.
133. Ob. cit., pp. 202-3.
134. Harvard Graduates' Magazine, XLI, 2 (Dec., 1932) pp. 63-75.
Repr. en The Use of Poetry, pp. 37-52.
135. Ob. cit., pp. 42-4.
136. Ob. cit., p. 44.
137. T.S.E., Selected Essays, p. 228.
138. Ob. cit., p. 233.
139. En Harley GRANVILLE-BARKER and G.B. HARRISON (eds.), A Companion to Shakespeare Studies, Cambridge, Cambridge University Press, 1934, pp. 267-99.
140. Ob. cit., p. 288.
141. Ob. cit., p. 291.
142. Ob. cit., p. 291.
143. Ob. cit., p. 292.
144. Ob. cit., p. 293.
145. Ob. cit., p. 299.
146. La primera Theodore Spencer Memorial Lecture, pronunciada en Harvard (21-XI-1950), publicada bajo el título de "Poetry and Drama" en Atlantic Monthly, CLXXXVII, 2 (Feb., 1951) pp. 30-7.
147. Ob. cit., p. 32.
148. Al escribir Murder in the Cathedral, Eliot se inspiró en la versificación de Everyman.
149. Ob. cit., p. 34.
150. Ob. cit., p. 37.
151. T.S.E., To Criticize, p. 18.
152. Ob. cit., p. 23.
153. Werner, KOCH, "Un diálogo con T.S. Eliot", Eco, X (Nov., 1964) pp. 81-7.
154. C.B. WATSON, "T.S. Eliot and the Interpretation of Shakespearean

- Tragedy in Our Time", Etudes Anglaises, XVII (1964) pp. 502-21.
155. T.S.E., To Criticize, p. 18.
156. Entre otros: G.H. WILSON, "The Shakespearian Design of T.S. Eliot's Poetry", Dissertation Abstracts International, XXXIV (August, 1973) 794 A- 795 A.
157. J. Peter DYSON, "Word Heard: Prufrock Asks his Question", Yeats Eliot Review, V, 2 (1976) pp. 33-5.
158. Entre otros: Margaret Morton BLUM, "The Fool in 'The Love Song of J. Alfred Prufrock'", Modern Language Notes, LXXII (June, 1957) pp. 424-6.
159. R.F. FLEISCHER, "'Prufrock', Pater, and Richard II: Retracting a Denial of Princeship", American Literature, XXXVIII (March, 1966) pp. 120-3.
160. En la descripción del "attendant lord" se emplea la frase:
- Full of high sentence
("The Love Song", 117)
- modelada sobre la que Chaucer aplica al Oxford Clerk en el Prólogo General de The Canterbury Tales:
- (...) ful of high sentence
("Prologue", 306)
- Es éste quizás el único eco verbal de Chaucer en la poesía de Eliot, aún considerando el parecido entre los respectivos comienzos de The Canterbury Tales y The Waste Land, con cierta similitud formal entre ellos, si bien el contenido de los versos del poeta moderno es una negación de los del medieval.
- Rodney DELASANTA^{en} "The Bartenders in Eliot and Chaucer", Neu-philologische Mitteilungen, LXII (1971) pp. 60-1 se ha esforzado por hallar paralelismos entre estas dos últimas obras, pero, en realidad, la huella impresa por Chaucer sobre la poesía de Eliot es de mínima importancia.
161. M.H. BLUM, "The Fool in 'The Love Song of J. Alfred Prufrock'", *ib.*, p. 424.
162. Por ejemplo, comparar la calavera de Yorick con la cabeza de Prufrock, tomando la incipiente calvicie de Prufrock como símbolo de muerte, cuando convencionalmente sólo es signo de decadencia.
163. Vid infra pp. 534-5 y 933-4.
164. B.C. SOUTHAM, A Student's Guide to the Selected Poems of T.S. Eliot, London, Faber & Faber, 1974, p. 35.
165. B.C. Southam no da la cita exacta de Eliot.
166. John M. MAJOR, "Eliot's 'Gerontion' and As You Like It", Modern Language Notes, LXXIV (Jan., 1959) pp. 28-31.

167. Jane WORTHINGTON, "The Epigraphs to the Poetry of T.S.Eliot", *ib.*, pp. 6-7.
168. T.S. ELIOT, Ara Vos Prec, London, The Ovid Press, 1919.
169. T.S.E. citaría estos versos, que Shakespeare había tomado de Plutarco a través de la traducción hecha por Thomas North, en "The Tudor Translators", Listener, I, 22 (June 12, 1929) p. 834.
170. E.P. BOLLIER, "A Broken Coriolanus: A Note on T.S. Eliot's Coriolan", Southern Review, III (July, 1967) pp. 625-33.
171. *Ob.cit.*, p. 629. Cfr. también E.P. BOLLIER, "T.S. Eliot's "Lost" Ode of Dejection", Bucknell Review, XVI (March, 1968) p. 6.
172. Vicki MAHAFFEY, "The Death of Saint Narcissus" and "Ode": Two Suppressed Poems by T.S. Eliot", American Literature, L, 4 (Jan., 1979), pp. 611-2.
173. T.S.E., "Whether Rostand Had Something About Him", *ib.*, p. 665.
174. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 27.
175. *Ob. cit.*, p. 127.
176. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, p. 81. Vid supra p. 541.
177. Vid supra pp. 209-10.
178. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 119.
179. Cfr. sección sobre Oliver Goldsmith.
180. Ronald TAMPLIN, "The Tempest and The Waste Land", American Literature, XXXIX, 3 (Nov., 1967) pp. 352-72.
182. B.C. SOUTMAN, A Student's Guide to the Selected Poems of T.S. Eliot, pp. 82-3.
181. London, 1921.
183. Fuente descubierta y comentada por primera vez en Bruce R. Mc ELDERRY, Jr., en "Eliot's "Shakespearean Rag"", American Quarterly, IX (1957) pp. 105-6.
184. George WILLIAMSON, A Reader's Guide to T.S. Eliot, London, Thames & Hudson, 1967, p. 155.
185. Paul FUSSELL, "A Note on "The Hollow Men"", Modern Language Notes, LXXV (April, 1950) pp. 254-5 y "The Gestic Symbolism of T.S. Eliot", E.L.H., XXII (Sept., 1955) pp. 194-211; Robert F. GLECKNER, "Eliot's "The Hollow Men" and Shakespeare's Julius Caesar", Modern Language Notes, LXXV (1960) pp. 26-8; Sydney J. KRAUSE, "Hollow Men and False Horses", Texas Studies in Literature and Language, II (Autumn, 1960) pp. 368-77.
186. London, Cobden-Sanderson, 1924.
187. "(...) betwixt her lips and mine
There fell thy shadow"
188. La palabra motion, como bien indica P. FUSSELL en "The Gestic Symbolism of T.S. Eliot", *ib.*, p. 199, debe interpretarse, en el sentido shakesperiano, como sinónimo de intención, en lugar de movimiento.

189. T.S.E., "Shakespeare as Poet and Dramatist", conferencia pronunciada en la universidad de Edimburgo e inédita, aunque citada por varios críticos.
190. En un recital de poesía en Chicago (6-XI-1959) Eliot observó que las imágenes marinas le fueron inspiradas por la costa de Maine.
191. Vid supra pp. 166-9.
192. E.P. BOLLIER, "A Broken Coriolanus: A Note on T.S. Eliot's Coriolan", ib., p. 631.
193. Carta de T.S.E. repr. por el destinatario, G. Wilson KNIGHT, en "T.S. Eliot", Neglected Powers, London, Routledge & Kegan Paul, 1971, p. 385.
194. Roger KOJECKY, en T.S. Eliot's Social Criticism, London, Faber & Faber, 1971, p. 101, ha sugerido que al escribir "Triumphal March" Eliot pudo tener presente el relato acerca de la entrada de Mussolini en Roma que se publicó entre diciembre y enero de 1922-1923 en el Daily Mail.
195. Peter MILWARD, A Commentary on T.S. Eliot's Four Quartets, Tokyo, The Hokuseido Press, 1968, p. 53.
196. Vid infra pp. 743-51.
197. Carta de T.S.E. a John Hayward (27-VIII-1941) repr. por Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, London, Faber & Faber, 1978, p. 196.
198. Como en el caso de "Portrait of a Lady", ^{donde} con una rápida pincelada, se compara el ambiente de la habitación con la tumba de Julieta.
199. T.S.E., Poems, Richmond, The Hogarth Press, 1919; Ara Vos Prec, London, The Ovid Press, 1920.
200. T.S.E., "Four Poems", Little Review, V, 5 (Sept., 1913) pp. 10-4.
201. London, Faber & Gwyer, 1925.
202. G.F. Tucker BROOKE (ed.), The Shakespeare Apocrypha. Being a Collection of Fourteen Plays Which Have Been Ascribed to Shakespeare, Oxford, Clarendon Press, 1908, p. 75.
203. Vid supra pp. 150-4 y 175-7.
204. "No doubt the obvious weakness of the second quotation in comparison to Agamemnon's single line played some part in its disappearance", P.G. MUDFORD, "Sweeney Among the Nightingales", Essays in Criticism, XIX (July, 1969) p. 285.
205. F.L. Gwynn, "Sweeney Among the Epigraphs", Modern Language Notes, LXIX (Dec., 1954) pp. 572-4.
206. The Raigne of King Edward the Third, acto III, escena II, versos 71-2.
207. Ob. cit., acto IV, escena V, versos 28-33.
208. Vid supra pp. 165-6.

209. T.S.E., "Reflections on Contemporary Poetry" (IV), Egoist, VI, 3 (July, 1919) p. 39; "Seneca in Elizabethan Translation" repr. en Selected Essays, cfr. p. 74; "Dryden the Dramatist", Listener, V, 119 (April 22, 1931) pp. 661-2. En la edición de W.L. PHILIPS, George Chapman, London, T. Fisher Unwin, 1895, p. 216, aparece la palabra cunning erróneamente, en lugar de burning, lo cual puede hacer pensar que Eliot empleó dicha edición.
210. T.S.E., "Conclusion" (March 31, 1933) en The Use of Poetry, p. 147.
211. Ob. cit., p. 147.
212. Vid infra p. 519.
213. T.S.E., Elizabethan Dramatists, London, Faber & Faber, 1963, p. 7.
214. T.S.E., "Bruce Lyttelton Richmond", *ib.*, p. 17.
215. T.S.E., "Ben Jonson", T.L.S., 930 (Nov. 13, 1919) pp. 637-8.
216. T.S.E., "The Comedy of Humours", 4672 (Nov. 14, 1919) pp. 1100-1.
217. T.S.E., "Letter to the Editor: Ben Jonson", Nation & Athenaeum, XXXIII, 13 (June 30, 1923) p. 426.
218. T.S.E., "The Plays of Ben Jonson", T.L.S., 1329 (July 21, 1927) p. 500.
219. T.S.E., "The Oxford Jonson", Dial, LXXIV, 1 (July, 1928) pp. 65-8.
220. Neville BRAYBROOKE, "Les écrits de jeunesse de T.S. Eliot", Synthèses, 232 (Sept., 1965) p. 321.
221. Smith Academy Record, VIII, 4 (April, 1905) p. 3.
222. Harvard Advocate, LXXXIII, 7 (June 3, 1907) p. 96.
223. London, Faber & Faber, 1969, pp. 590-1.
224. T.S.E., Selected Essays, pp. 153-4.
225. T.S.E., "John Marston", T.L.S., 1695 (July 26, 1934) pp. 517-8.
226. John MARSTON, "Entertainment of Alice, Dowager-Countess of Derby", en The Works of Marston (ed. by A.H. Bullen) London, 1888, III, 383. Fuente indicada por el propio Eliot a Jane WORTHINGTON, quien la reveló en "The Epigraphs to the Poetry of T.S. Eliot", *ib.*, p. 6.
227. T.S.E., "Thomas Middleton", T.L.S., 1326 (June 30, 1927) pp. 445-6.
228. T.S.E., Selected Essays, pp. 161-2.
229. Ob. cit., p. 163.
230. Ob. cit., p. 169.
231. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 17.
232. Ob. cit., p. 13 y nota 4 en p. 126.
233. Cfr. T.S.E., Selected Essays, *ib.*, pp. 84, 99, 155-6, 166, 180,

- 194, 196, 204, 211, 212, 214 y 216.
234. Jane WORTHINGTON, "The Epigraphs to the Poetry of T.S. Eliot", *ib.*, p. 7.
235. Francis BEAUMONT and John FLETCHER, The Maid's Tragedy, Select Plays, London, Dent, 1959, p. 102.
236. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 117.
237. The Maid's Tragedy, V, IV., en Select Tragedies, p. 146.
238. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, p. 73.
239. T.S.E., "John Ford", T.L.S., 1579 (May 5, 1932) pp. 317-8.
240. Cfr. T.S.E., Selected Essays, pp. 84, 180 y 211, donde Eliot simplemente menciona, sin detenerse, a Ford.
241. T.S.E., To Criticize, p. 18.
242. En Hartley COLERIDGE (ed.), The Dramatic Works of Massinger and Ford, London, Routledge, 1859, p. 17.
243. T.S.E., Selected Essays, p. 194.
244. T.S.E., "Reflections on Vers Libre", New Statesman, VIII, 204 (March 3, 1917) pp. 518-9.
245. T.S.E., "'The Duchess of Malfi' at the Lyric: and Poetic Drama", Art & Letters, III, 1 (Winter, 1920) p. 36.
246. T.S.E., Selected Essays, p. 117.
247. T.S.E., "Mr. Lucas's Webster", Criterion, VII, 4 (June, 1928) pp. 155-8.
248. T.S.E., Selected Essays, p. 184.
249. Ob. cit., p. 187.
250. T.S.E., "The Duchess of Malfi", Listener, XXVI, 675 (Dec. 18, 1941) pp. 625-6.
251. T.S.E., To Criticize, p. 18.
252. R.F. FLEISSNER, "Prufrock's 'Ragged Claws'", English Studies, LIII (June, 1972) pp. 247-8.
253. En C.B. WHEELER (ed.), Six Plays by Contemporaries of Shakespeare, London, O.U.P., 1971, p. 408.
254. Vid supra p. 478. Vid infra pp. 933-4.
255. T.S.E., "The Duchess of Malfi", *ib.*, p. 826.
256. Cfr. Sister M. CLEOPHAS, "Eliot's 'Whispers of Immortality'", Explicator, VIII, 3 (Dec., 1949) item 22.
257. C.B. WHEELER (ed.), Six Plays, p. 189.
258. Cleanth BROOKS, "The Waste Land: Critique of the Myth" (1939), repr. en Modern Poetry and the Tradition, London, Poetry London, 1946, p. 146.
259. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, p. 79.
260. George WILLIAMSON, A Reader's Guide to T.S. Eliot, p. 134.
261. Anthony LOW, "The Friendly Dog: Eliot and Hardy", American Notes and Queries, XII (March, 1974) pp. 106-8. Vid infra p. 776.
262. A.D., "Some Notes on The Waste Land", Notes & Queries, CXCIV (Aug., 1950) p. 367; James D. MERRITT, "T.S. Eliot's The Waste Land, 74-5", Explicator, XXIII, 4 (Dec., 1964) item 4.

263. D.E.S. MAXWELL, The Poetry of T.S. Eliot, London, Routledge & Kegan Paul, 1952, p. 39.
264. Giorgio MELCHIONI, The Tightrope Walkers, London, Routledge & Kegan Paul, 1956, pp. 75-80. Vid infra pp. 374-6.
265. H. KRUST, "Eliot's The Waste Land", Explicator, XXIII (May, 1965) item 74.
266. Derek TRAVERSI, T.S. Eliot. The Longer Poems, London, The Bodley Head, 1976, p. 30.
267. B.C. SOUTHAM, A Student's Guide to the Selected Poems of T.S. Eliot, p. 80.
268. C.B. WHEELER (ed.), Six Plays, p. 199.
269. I.B. CAUTHEN, "Another Webster Allusion in The Waste Land", Modern Language Notes, LXXIII (Nov., 1958) pp. 498-9.
270. Carta de T.S.E., (29-VIII-1962), repr. en I.B. CAUTHEN, "An Unpublished Letter by T.S. Eliot (1962)", Yeats Eliot Review, V, 1 (1973) pp. 22-3.
271. C.B. WHEELER (ed.), Six Plays, p. 197.
272. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 107.
273. C.B. WHEELER (ed.), Six Plays, p. 137.
274. Ob. cit., p. 440.
275. A la tensión de la escena se refirió Eliot en su artículo "The Duchess of Malfi", ib., pp. 825-6.
276. H.W. HAUSERMAN, "'East Coker' by T.S. Eliot", English Studies (Aug., 1941) p. 109.
277. Thomas ELYOT; The Boke Named the Governour (ed. by H.H.S. Croft), London, C.K. Paul, 1880, vol. I, chapter XXI, pp. 233-4.
278. Ob. cit., pp. 235-6.
279. Este libro se halla entre las lecturas que Eliot recomendó en otoño de 1913 a sus alumnos de Southall. El tema XII del curso Elizabethan Literature se titulaba "The Beginnings of Prose" y en él se incluía el estudio de la obra de Elyot junto a la de otros humanistas. Cfr. programa en R. SCHUCHARD, "T.S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part II", ib., pp. 300 y 302.
280. T.S.E., "'Rhetoric' and Poetic Drama" (1919); repr. en Selected Essays, p. 37.
281. T.S.E., "Seneca in Elizabethan Translation" (1927); repr. en Selected Essays, p. 101.
282. James Johnson SWENEY, "East Coker: A Reading", Southern Review, VI, 4 (Summer, 1941) pp. 771-91.
283. Linda Bradley SALAMON, "A Gloss on 'Daunsinge': Sir Thomas Elyot and T.S. Eliot's Four Quartets", E.L.H., XL (Winter, 1973) pp. 534-605.
284. Vid supra, p. 105.
285. La familia Elyot o Eliot era originaria de East Coker (Somerset),

aunque no existen pruebas de que Sir Thomas Elyot hubiera vivido en el mismo lugar que su abuelo, Simon Elyot, a quien T.S. Eliot hizo referencia en su carta a H.W. Häusermann.

266. Cfr. Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, p. 99.

VIII

POETAS INGLESES DEL SIGLO XVII

La actitud global de T.S. Eliot hacia los poetas metafísicos fue tan positiva como la manifestada en favor de los dramaturgos isabelinos y jacobeos estudiados en el capítulo precedente. Desde el inicio de su carrera, el autor mostró una clara preferencia por la literatura inglesa producida entre la última parte del siglo XVI y la primera del XVII. Hacia el final de su vida, él mismo recordó la auténtica pasión que en sus comienzos había sentido por la poesía, tanto dramática como lírica, de tal período (1). Al análisis de los principales escritores pertenecientes a dicha etapa Eliot dedicó sus mejores ensayos.

Cuando nos referimos al entusiasmo del joven poeta por la literatura del siglo XVII, urge indicar la excepción de Milton. En él, Eliot veía una figura solitaria que justamente era culpable de haber interrumpido la corriente representada por los dramaturgos isabelinos y jacobeos y los poetas metafísicos. Así pues, como Milton constituye un caso aparte que resulta imposible englobar

en un grupo, prescindiremos de él en las siguientes consideraciones generales y le dedicaremos un análisis particular en la última sección del presente capítulo.

Al abordar el tema de las relaciones de Eliot con determinados poetas ingleses del siglo XVII, conviene hacer una previa advertencia sobre el uso del término "metafísico". Bien conocido es el sentido peyorativo con que fue empleado en un principio, su posterior pérdida de connotaciones negativas y las reticencias de ciertos estudiosos actuales cuando se aplica a determinados poetas tradicionalmente así calificados. Sin pretender tomar partido entre quienes discuten sobre la validez del término en la historia de la literatura inglesa, aquí nos parece preferible una utilización que está justificada por el empleo que reiteradamente hizo el propio Eliot. Entrar en discusiones terminológicas nos llevaría lejos del tema y evitar la denominación nos conduciría al absurdo de introducir aún mayores dificultades donde, por otros motivos, con demasiada frecuencia ha reinado la confusión.

En su crítica literaria T.S. Eliot trató por vez primera a los metafísicos ingleses al reseñar en 1921, bajo el título de "The Metaphysical Poets", la antología Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler, preparada por Sir Herbert J.C. Grierson (2).

"The Metaphysical Poets" se convirtió en uno de los ensayos más famosos e influyentes de su autor (3). Comienza con una evaluación positiva del trabajo realizado por Grierson y pronto pasa a dar opiniones propias (en la lí-

nea marcada por el erudito) sobre los escritores que se encuentran representados en la antología. A Eliot le preocupa en primer lugar la definición de "poesía metafísica" y la dificultad de indicar quiénes la han practicado y dónde lo han hecho:

"It is difficult to find any precise use of metaphor, simile, or other conceit, which is common to all the poets and at the same time important enough as an element of style to isolate these poets as a group." (4)

Tras analizar el uso que hicieron Donne y Cowley de ciertas técnicas, el crítico comenta la incapacidad que mostró Johnson al intentar definir la "poesía metafísica" y los errores cometidos reuniendo diversos autores bajo dicha denominación. Para llegar a definir la "poesía metafísica", Eliot sugiere que se emplee un método opuesto al de Johnson. El nuevo método consistiría en ver a los poetas del siglo XVI como el desarrollo normal de la época anterior y considerar si sus virtudes no serían algo de valor permanente que desapareció después, aunque debía haber persistido. La teoría se resume en unas palabras frecuentemente citadas:

"The poets of the seventeenth century, the successors of the dramatists of the sixteenth, possessed a mechanism of sensibility which could devour any kind of experience. They are

simple, artificial, difficult, or fantastic, as their predecessors were; no less nor more than Dante, Guido Cavalcanti, Guinicelli, or Cino. In the seventeenth century a dissociation of sensibility set in, from which we have never recovered; and this dissociation, as is natural, was aggravated by the influence of the two most powerful poets of the century, Milton and Dryden." (5)

La conclusión principal derivada del ensayo es que los metafísicos se encontraron en la corriente de la poesía inglesa que había descendido hasta ellos, pero en ellos quedó interrumpida (debido al fenómeno que él llama "dissociation of sensibility" y define como una separación entre el pensamiento y el sentimiento. No habiendo encontrado en la poesía inglesa moderna ningún autor comparable a Donne, Eliot busca en la literatura francesa y halla a Jules Laforgue y a Tristan Corbière. En este sentido, si Donne (por falta de continuidad) no quedó en el centro de la corriente inglesa, Eliot lo sitúa en medio de la tradición europea, entre Dante y los simbolistas franceses.

En realidad, como bien apunta Graham Hough (6), pocas similitudes hay entre metafísicos y simbolistas. La subjetiva apreciación parece haber surgido, pues, únicamente por la conexión en la mente del poeta entre dos formas de escribir que ejercieron al mismo tiempo un cierto influjo sobre su modo de componer poesía durante una primera etapa.

El lector que en 1921 se encontraba por primera vez ante el ensayo probablemente no era capaz de percibir lo que hoy, con la perspectiva de los años, podemos captar: el deseo que entonces sentía Eliot de inscribirse como poeta en la tradición europea, siguiendo las huellas de Dante, los dramaturgos isabelinos y jacobeos, los poetas metafísicos y los simbolistas franceses. Y, según él mismo reconoció años más tarde, a través de éste y otros ensayos sobre los metafísicos estaba defendiendo implícitamente la poesía que por entonces trataba de dar a conocer (7).

Mediante tales observaciones intentamos poner de relieve la estrecha relación entre el tratamiento que hizo Eliot de los metafísicos y el uso que de ellos derivó en cuanto poeta. Ahora bien, aunque el tema se tratará con mayor detalle en el apartado correspondiente a John Donne, conviene indicar que, en nuestra opinión, es equivocado suponer que Eliot había concebido una interesada estrategia escribiendo acerca de los poetas metafísicos con el único fin de promocionar su propia poesía y los había abandonado cuando ya no los necesitaba. Ligado en cierta manera con esta última idea, está un concepto que, si bien no es enteramente falso, requiere algunas matizaciones y parece más conveniente abordar aquí.

A juicio de muchas personas, Eliot habría sido para su generación el descubridor de Donne. René Wellek hizo algunas precisiones al respecto:

"Coleridge, Saintsbury, Gosse and others had admired Donne in the nineteenth century, and Grierson edited the critical edition in

1912, before Eliot began to write". (8)

pero el propio Eliot, muchos años antes, ya había expresado su opinión en el mismo sentido que después lo haría Wellek, declinando así los méritos que le estaban siendo atribuidos por otros comentaristas (9). En 1961 el poeta insistía:

"I have sometimes been credited with starting the vogue for Donne and other metaphysical poets, as well as for the minor Elizabethan and Jacobean dramatists. But I did not discover any of these poets. Coleridge, and Browning in turn, admired Donne; (...). In our own time, John Donne has lacked no publicity: Gosse's Life and Letters, in two volumes, appeared in 1899." (10)

Además, en la misma conferencia, Eliot recordaba la edición de los poemas de Donne publicada por Grierson en 1912 y la antología preparada por éste que, en 1921, había dado lugar a la reseña "The Metaphysical Poets".

Aunque, por las razones expuestas, no pueda afirmarse que Eliot "descubriera" en sentido estricto a los poetas metafísicos, lo cierto es que contribuyó a orientar el interés contemporáneo hacia ellos. Las razones últimas de su influencia en tal dirección él las encontraba en su propia poesía:

"I think that if I wrote well about the metaphysical poets, it was because they were

poets who had inspired me. And if I can be said to have had any influence whatever in promoting a wider interest in them, it was simply because no previous poet who had praised these poets had been so deeply influenced by them as I had been. As the taste for my own poetry spread, so did the taste for the poets to whom I owed the greatest debt and about whom I have written."

(11)

Estas palabras constituyen el reconocimiento público por parte del autor del influjo que los metafísicos habían ejercido sobre su poesía.

De los metafísicos, Eliot, cuando estudiaba en Harvard, conoció primero a Donne, quien comenzó a dejar sentir su influencia sobre "The Love Song of J. Alfred Prufrock", poema compuesto entre 1910 y 1911 (con adiciones de 1912). Así pues, el influjo de Donne sobre la poesía de Eliot precedió a la crítica que éste publicó sobre él desde 1919.

Las opiniones del joven escritor sobre los metafísicos, modeladas inicialmente en Harvard por el Prof. Briggs, gran admirador de Donne (12), se vieron reforzadas mediante las teorías de Grierson, que consideraba a Donne y a Marvell superiores a todos los demás. Siguiendo a Grierson, Eliot, en sus primeros ensayos sobre los metafísicos, además de un gran interés por la definición de términos tales como metaphysical, wit y conceit (en "The Metaphysical Poets" y los dos ensayos titulados "Andrew Marvell" (1921 y 1923) respectivamente), muestra una clara preferencia por

Donne, Marvell y Crashaw. Pero el entusiasmo de Eliot por estos tres poetas fue disminuyendo con el tiempo y en cambio otros pertenecientes al mismo grupo, desestimados en un principio, atraieron su atención.

En 1924 se publicaron, en un libro titulado Homage to John Dryden. Three Essays on Poetry of the Seventeenth Century (13), los artículos "John Dryden", "The Metaphysical Poets" y "Andrew Marvell" tal como habían aparecido en 1921. El autor explicaba en el prefacio cómo había abandonado los proyectados estudios sobre poesía inglesa de los siglos XVII y XVIII por estimar que le habrían conducido a consideraciones acerca de política, educación y teología que no deseaba tratar en su crítica literaria (14). Sin embargo, a pesar de tal declaración, continuó estudiando y expresando opiniones sobre los metafísicos en años posteriores.

Así, un año después, Eliot reseñó, en "An Italian Critic on Donne and Crashaw", la obra Setecentismo e marinismo in Inghilterra de Mario Fraz, amigo personal suyo y buen crítico de su poesía (15). En 1926, apareció la reseña "The Author of 'The Burning Babe'", sobre The Book of Robert Southwell de Christobel M. Hood, donde Eliot trataba elogiosamente a uno de los predecesores de los metafísicos (16). Y, en 1927, publicó "The Silurist" sobre On the Poems of Henry Vaughan: Characteristics and Intimations de Edmund Blunden (17).

Tras un ciclo sobre los isabelinos, Eliot inició en julio de 1929 una serie de charlas, emitidas por la B.B.C. y publicadas sucesivamente en el Listener, a través de las cuales estudiaba la transición entre Donne y Dryden.

Los seis títulos dan una idea del contenido: "The Prose of the Preacher: The Sermons of Donne", "Thinking in Verse: A Survey of Early Seventeenth-Century Poetry", "The Devotional Poets of the Seventeenth Century: Donne, Herbert, Crashaw", "Mystic and Politician as Poet: Vaughan, Traherne, Marvell, Milton", "The Minor Metaphysicals: From Cowley to Dryden" y "John Dryden" (18).

Este segundo bloque crítico de 1929-1930 sobre los metafísicos en cierto modo contrasta con el que gira alrededor de "The Metaphysical Poets" (1921). En el intervalo habían ocurrido dos acontecimientos de suma importancia. Por una parte, la entrada de Eliot en la Iglesia de Inglaterra impulsó una extensa y atenta serie de lecturas de autores cristianos y favoreció un mayor interés por temas religiosos tratados en obras literarias. Así, Donne en cuanto predicador fue desplazado en los gustos del nuevo anglicano por el Obispo Lancelot Andrewes. De otra parte, Mario Praet, con su obra Setecentismo e marinismo in Inghilterra: John Donne -- Richard Crashaw (1925), sustituyó a Grierson como guía de Eliot en esta materia. Junto a estos dos hechos concretos, debe considerarse que, con el paso del tiempo, el crítico estuvo conducido cada vez por el análisis sereno y maduro, ganando progresivamente en moderación y objetividad.

La atención dirigida hacia Donne y Marvell, según quedará expuesto con detalle en los dos correspondientes apartados dentro del presente capítulo, se reflejó de manera particular en los primeros poemas de Eliot, desde "The Love Song of J. Alfred Prufrock" hasta The Waste Land. Cuando el entusiasmo por ambos fue declinando, sus huellas se hi-

cieron casi imperceptibles en la poesía del autor. Este sólo volvió a recordar a Marvell al realizar, impulsado por un espíritu lúdico, en "Lines to a Duck in the Park" (1933) una imitación humorística de las técnicas propias de los metafísicos.

En cambio, Herbert, considerado en un principio netamente inferior a Donne y Marvell, fue ganando la admiración de Eliot. En "The Minor Metaphysicals: From Cowley to Dryden" todavía se juzgaba a Herbert como poeta menos importante que Donne. Años después, en 1944, el crítico dedicaba grandes elogios a The Temple y concluía rechazando la tradicional clasificación (que él mismo había suscrito en 1930 y reiterado en 1935) de Herbert entre los poetas menores (19).

Siguiendo la línea marcada por la conferencia de 1944, Eliot estudió profunda y detenidamente al escritor en George Herbert (1962) (20). Tras hacer una semblanza biográfica (recordando el ambiente familiar, sus estudios, las relaciones con Donne, Nicholas Ferrar y el Obispo Lancelot Andreves, su ordenación y feliz matrimonio), analizó sus poemas insistiendo en la apreciación, ya expuesta en 1944, de Herbert como "gran poeta" y no como "poeta menor". Al compararlo con Donne, el crítico pone de relieve la violencia del maestro contrastada con la serenidad del discípulo y prefiere The Temple a todos los poemas religiosos de Donne juntos.

George Herbert no parece haber ejercido una influencia directa sobre la poesía de Eliot. Este lo apreció demasiado tarde, cuando casi había concluido su obra y en todo caso cuando su formación poética estaba consolidada. Ahora

bien, aunque no se hayan detectado pruebas claras de influjo, cabe reseñar un detalle que evoca la presencia del Poeta metafísico en Four Quartets. Herbert estuvo muy ligado al círculo de Little Gidding, dirigido por Nicholas Ferrar, con quien mantuvo correspondencia durante muchos años. Así pues, en el Cuarteto titulado "Little Gidding", mediante el recuerdo del clima espiritual de los anglicanos del siglo XVII, puede decirse que Herbert está presente.

En 1944 Eliot comparó a Herbert con Robert Herrick, mostrando cierto gusto por éste, pero asignándole un puesto muy inferior a aquél, como ejemplos de "gran poeta" y "poeta menor" respectivamente (21). Tampoco Herrick parece haber dejado huella concreta alguna sobre la poesía de Eliot, aunque puede existir algún leve paralelismo (21 bis).

Henry Vaughan sufrió en la mente de Eliot un proceso parecido al de George Herbert. De una actitud bastante negativa, manifestada en la reseña de 1927 "The Silurist" (donde se asegura que Vaughan ni era un gran místico ni un gran poeta), el crítico pasó a una evaluación favorable en las charlas radiofónicas de 1930. El cambio de postura se refleja también en la poesía del autor a través de un detalle pequeño, pero significativo.

Una nota en el manuscrito revela que el poeta, al escribir:

Where the souls of the devout
Burn invisible and dim.

("Mr. Eliot's Sunday Morning Service", 23-4)

pensaba en los versos de Vaughan, the devout, el alma devota por excelencia en la literatura inglesa:

O for that night! Where in him
Might live invisible and dim.
("The Night") (22)

Grover Smith ha observado cómo la ironía de la sexta estrofa de "Mr. Eliot's Sunday Morning Service" queda reforzada por la alusión a "The Night" (23). El mismo investigador (24) ha comparado los versos:

They all go into the dark,
("East Coker", 101)

They are all gone into the world of light!
("Ascension Hymn", 1) (25)

Estos dos ecos, el primero con una intención satírica y el segundo absolutamente respetuoso son un ejemplo de cómo Eliot (en su verso también, y no sólo en su prosa) trató a Vaughan de manera muy diferente, casi opuesta, en 1918 y 1940.

De manera general podría afirmarse que, hasta cierto punto, los cambios de opinión que Eliot dió a conocer a través de su crítica tuvieron un paralelismo en su poesía (26). Así, según el desarrollo de esta última, el autor se interesó por unos u otros aspectos de los metafísicos y por unas determinadas obras. Donne y Marvell, admirados inicialmente, ejercieron influencia en los primeros poemas

de Eliot. Los poetas aceptados después fueron leídos con atención cuando ya poco podían afectar al artista en su madurez.

Si bien no se debe aplicar el adjetivo "metafísico" a la poesía de Eliot (por motivos que en el apartado correspondiente a Donne serán explicados con detalle), él presenta características propias de tales poetas y técnicas que en sus obras aprendió. Y, aunque Eliot no siguiera sus líneas de argumentación ni sus silogismos, compartió con ellos, al menos en una primera etapa, las cualidades que en dichos poetas había admirado: la fusión de lo grave y lo ligero, las frases ingeniosas de oscuro significado, los juegos verbales, el gusto por la paradoja, el amplio vocabulario, los impresionantes contrastes y la sutil alusión. Ahora bien, junto a las similitudes también han de tenerse en cuenta las divergencias y Eliot, escribiendo siglos más tarde, no podía ser un fiel discípulo de Donne, pues en su formación se habían integrado muy diversos elementos que darían lugar a una poesía diferente.

A continuación, en tres apartados, se estudiará la deuda concreta de Eliot hacia John Donne, Andrew Marvell y John Milton. Aunque cronológicamente Milton se sitúa entre los dos primeros, parece preferible no separar a aquellos, algo distanciados en el tiempo, pero unidos por el método y el espíritu. En cuanto a Ben Jonson, nacido el mismo año que Donne, ha sido tratado en el capítulo anterior porque, de sus varias facetas, a Eliot le interesó más la de dramaturgo y por tanto es más oportuno asignarle en el presente trabajo un lugar entre los dramaturgos isabelinos y jacobinos.

JOHN DONNE (1572-1631)

A bracelet of bright haire about the bone

Arms that are braceleted and white and bare

(But in the lamplight, downed with light brown hair!)

T. S. Eliot conoció la poesía de John Donne a través de las enseñanzas impartidas en Harvard por el profesor Briggs en el curso 1906-1907:

"I remember being introduced to Donne's poetry when I was a Freshman at Harvard by Professor Briggs, an ardent admirer." (27)

En 1961, al referirse a su primer ensayo sobre Donne, Eliot citó "The Metaphysical Poets", publicado en 1921:

"(...) and it was Grierson's Metaphysical Poetry, sent me to review, that gave me my first occasion to write about Donne" (28).

"

Ciertamente, tal artículo constituye su primer trabajo importante acerca de Donne, pero conviene hacer una breve referencia a las opiniones expresadas con anterioridad a dicha fecha. Es interesante constatar cómo, desde el principio, el crítico tendía a presentar a Donne ligado de alguna manera con los dramaturgos isabelinos. Primero hizo una rápida comparación entre Donne y Chapman (29). Más adelante aludió a la tercera dimensión que presentan Shakespeare, Webster, Tourneur, Middleton... y también Donne (30). Siguiendo en el mismo sentido, volvió a unir el nombre de Donne a los de Chapman, Middleton, Webster y Tourneur al estudiar la figura de Philip Massinger (31).

En "The Preacher as Artist", sobre una antología de sermones de Donne (32), Eliot centra su análisis en la figura del predicador, cuyos sermones estima de interés para los lectores contemporáneos:

"Donne's prose is worth reading both because it is a significant moment in the history of English prose, and because it has at its best uncommon dignity and beauty -- a style which gives at times what is always uncommon in the sermon, a direct personal communication (33).

Tras criticar la introducción de la obra (porque en ella no se compara a John Donne con otros predicadores de la época) y encontrar defectos en la selección de los sermones, establece una curiosa analogía entre el método em-

pleado en "Mundus Mare" y el del "Sermón del Fuego" de Buda. Eliot considera que Donne, como predicador, es superior a Latimer y ^{más} maduro que Andrewes en cuanto al estilo. Finalmente, lamenta que Donne no encontrase la prosa inglesa suficientemente desarrollada o desarrollada en el sentido adecuado:

"(...)but Donne did not find what he wanted; yet he had one of the finest brains of his time, perhaps the finest for its possible purpose. He does not fit: he is no Buddha, but certainly not an Andrewes either. But it would be a great injustice to him, and indeed to his editor as well, to regard him merely as the author of a considerable number of purple paragraphs" (34).

En su "Andrew Marvell", Eliot expresa algunas opiniones sobre John Donne:

"A poet like Donne, or like Baudelaire or Laforgue, may almost be considered the inventor of an attitude, a system of feeling or of morals. Donne is difficult to analyse: what appears at one time a curious point of view may at another time appear rather the precise concentration of a kind of feeling difused in the air about him. Donne and his shroud, the shroud and his motive for wearing it, are inseparable, but they are not the same thing" (35).

Marvell y Donne son contrastados así:

"But Donne would have been an individual at any time and place; Marvell's best verse is the product of European, that is to say Latin, culture" (36).

Por primera vez T.S. Eliot centró su atención detenidamente en Donne como poeta al escribir "The Metaphysical Poets", donde éste quedaba situado en medio de la tradición europea, entre Dante y los simbolistas franceses (37). En dicha reseña quedaba analizado el uso que Donne y Cowley realizaron de ciertas técnicas; concretamente, se citaba un verso de aquél como ejemplo de uno de sus mejores y más característicos efectos conseguidos gracias a la brevedad de las palabras y al contraste repentino:

A bracelet of bright hair about the bone

La publicación de la obra Love Poems of John Donne por The Nonesuch Press dió origen a la reseña de Eliot titulada "John Donne". Tras expresar algunas reservas acerca de la compilación (en lo que atañe a la selección y al orden de los poemas), Eliot desarrolla sus propias ideas sobre el poeta:

"One of the characteristics of Donne which wins him, I fancy, his interest for the present age, is his fidelity to emotion as he

finds it; his recognition of the complexity of feeling and its rapid alterations and antithesis. A change of feeling, with Donne, is rather the regrouping of the same elements under a mood which was previously subordinate: it is not the substitution of one mood for a wholly different one" (38).

Como en "The Metaphysical Poets", aquí también aparece Donne unido a los isabelinos y a los simbolistas franceses, ocupando un puesto importante en la literatura universal. Comparados con Donne, casi todos los poetas ingleses se muestran limitados o deformados de alguna manera, por lo cual, aunque puedan ocupar un buen lugar en la literatura inglesa, no es posible que se sitúen en una posición relevante dentro de la literatura mundial. Finalmente, el crítico analiza las razones de la popularidad gozada por Donne en el siglo XX. El interés dirigido hacia Donne queda explicado en parte por el influjo de la Psicología (que induce a aceptar con entusiasmo al poeta que ni suprime, ni falsifica y que expresa estados complejos de la mente) y en parte como reacción frente a la poesía del siglo XIX. El artículo concluye poniendo de relieve los aspectos en que el estudio de Donne y sus contemporáneos puede ser provechoso en la actualidad.

Una nueva obra publicada por The Nonesuch Press, en este caso una edición de los poemas de Marvell similar a la anterior de Donne, dió lugar por parte de Eliot a otra reseña que apareció bajo el título de "Andrew Marvell" (39). En ella el autor alude una vez más a la

moda que ha dirigido la atención del público hacia los poetas del siglo XVII, pero sólo menciona a Donne al afirmar que la edición de los poemas de Marvell es aún mejor que la de Donne publicada anteriormente.

En 1926 Eliot estableció una comparación entre Donne y Lancelot Andrewes como predicadores, asignando a éste un puesto superior. Si los sermones de Donne son más conocidos que los de Andrewes, es porque son inferiores. Para realzar la figura del Obispo, el crítico por primera vez en su obra denigra la de Donne:

"About Donne there hangs the shadow of the impure motive; and impure motives lend their aid to a facile success. He is a little of the religious spellbinder, the Reverend Billy Sunday of his time, the flesh-creeper, the sorcerer of emotional orgy. We emphasize this aspect to the point of the grotesque. Donne had a trained mind; but without belittling the intensity or the profundity of his experience, we can suggest that this experience was not perfectly controlled, and that he lacked spiritual discipline" (40).

En las siguientes páginas se extrema aún más el contraste entre ambos:

"Donne is a "personality" in a sense in which Andrewes is not: his sermons, one feels, are a "means of self-expression". He is constan-

tly finding an object which shall be adequate to his feelings; Andrewes is wholly absorbed in the object and therefore responds with the adequate emotion. Andrewes has the goût pour la vie spirituelle, which is not native to Donne" (41).

A lo largo del ensayo se percibe claramente una mayor simpatía hacia Andrewes y un tratamiento en cierto modo parcial de Donne.

En otro artículo, publicado poco después, Eliot compara de nuevo a John Donne con otra figura: Sir John Davies:

"In the same way Davies may be said to have little in common with Donne. It is not merely Davies's restraint in the use of simile and metaphor. The verbal conceit, as used by Donne, implies a very different attitude towards ideas from that of Davies, perhaps a much more conscious one. Donne was ready to entertain almost any idea, to play with it, to follow it out of curiosity, to explore all its possibilities of affecting his sensibility. Davies is much more mediaeval; his capacity for belief is greater" (42).

Andrewes y Donne, contrastados primero, aparecen unidos en "John Bramhall":

"Andreves and Donne and Taylor had a poetic sensibility; that is to say, they had the sensitiveness necessary to record and to bring to convergence on a theological point a multitude of fleeting but universal feelings" (43).

En "Shakespeare and the Stoicism of Seneca" Eliot compara con cierto detalle el pensamiento de Shakespeare con el de Dante y observa acerca del de Donne:

"In making some very commonplace investigations of the "thought" of Donne, I found it quite impossible to come to the conclusion that Donne believed anything. It seemed as if, at that time, the world was filled with broken fragments of systems, and that a man like Donne merely picked up, like a magpie, various shining fragments of ideas as they struck his eye, and stuck them about here and there in his verse. Miss Ramsay, in her learned and exhaustive study of Donne's sources, came to the conclusion that he was a "medieval thinker"; I could not find either any "mediaevalism" or any thinking, but only a vast jumble of incoherent erudition on which he drew for purely poetic effects" (44).

Aquí se percibe un progresivo descontento del crítico hacia las ideas de Donne que va acompañado, sin embargo, de una mayor estima hacia él como poeta.

En una serie de charlas emitidas a través de la radio y recogidas por The Listener se percibe la misma visión de John Donne que Eliot ya había dado a conocer en otras ocasiones. Aparece Donne como gran poeta, pero inferior a Andrewes e igual a Jeremy Taylor en cuanto predicador (45). En otra alocución, el crítico pone todo su empeño en refutar algunas opiniones comunes sobre la poesía de Donne contra las que ya se había manifestado anteriormente como, por ejemplo, la idea de que tenía una "mente medieval" (46).

En otra charla, Eliot define las dos grandes acciones creativas de Donne: la introducción de un vocabulario y de unos metros nuevos en el verso (47). Sólo unos días después de haber hecho tal comentario, el crítico lo matiza al indicar que Donne es un gran poeta por haber sido capaz de utilizar en el verso un pensamiento, un vocabulario y un lenguaje que hombres con menos inspiración habrían excluido por considerarlos prosaicos (48).

John Donne como poeta, y no ya como predicador, recibe elogios en el prólogo que escribió Eliot para una edición de London: A Poem, and The Vanity of Human Wishes de Samuel Johnson:

"We may even say that the originality of some poets has consisted in their finding a way of saying in verse what no one else had been able to say except in prose written or spoken. Such is the originality of Donne, who, though employing an elaborate metric and an uncommon vocabulary, yet manages to maintain

a tone of direct informal address" (49).

En "Donne in Our Time" (50) Eliot no ofrece nuevas opiniones sobre el autor, sino que se reafirma en las expresadas en años precedentes. La crítica parece más severa, en especial cuando se le trata como predicador, aunque como poeta sigue siendo admirado. Eliot compara, en este ensayo y también en una charla emitida en el mismo año de 1931, a Donne con Dryden en cuanto que ambos son reformadores del lenguaje (51). El haber introducido un estilo directo y natural, conversacional, en el verso lírico es, según el autor, la gran aportación de Donne a la literatura inglesa.

La estima de Donne como poeta por parte de Eliot es aún manifiesta en 1934 (52), pero a partir de este momento comienza a notarse en su crítica la ausencia del metafísico. En los últimos ensayos sólo aparecen breves menciones cuya importancia puede calificarse de casi nula (53). Es ésta la prueba de que el interés de Eliot por Donne fue decreciendo con el paso del tiempo.

Al evaluar la influencia de John Donne sobre la poesía de Eliot, observamos que aquélla se manifiesta en dos maneras distintas. La primera es muy concreta: consiste en una serie de ecos verbales fáciles de identificar. La segunda, por ser más general, es más difícil de percibir y aún más de demostrar.

Muestras del primer tipo de influencia se hallan, por ejemplo, en "The Love Song of J. Alfred Prufrock", donde

se encuentran los versos:

Arms that are braceleted and white and bare
 (But in the lamplight, downed with light brown hair!)
 ("The Love Song", 63-4)

claramente inspirados por un verso de "The Relique" que Eliot cita en "The Metaphysical Poets" (1921) como ejemplo de efecto admirablemente conseguido por Donne:

A bracelet of bright haire about the bone
 ("The Relique", 6) (54).

La alusión a "The Relique" en "The Love Song" podría sugerir que para Prufrock es tan fuerte el deseo de tener relaciones sexuales como el convencimiento de la futilidad de la acción (55). Mediante la evocación de Donne, el lector moderno capta en "The Love Song" la fusión entre las ideas de amor físico y muerte que aquél había logrado expresar magníficamente en su poesía.

Otro eco concreto de Donne se halla en el verso:

I have heard the mermaids singing, each to each
 ("The Love Song", 124)

inspirado, quizás inconscientemente, por:

Teach me to heare Mermaides singing,
 ("Song", 5) (56).

"

La fuente de la pregunta que se hace Prufrock:

Do I dare
Disturb the universe?
(*"The Love Song"*, 45-6)

ha sido identificada por Aileen Shafer (57). Es una imagen de perturbación del universo que Donne empleó en *"A Valediction: Forbidding Mourning"*:

Moving of th'e earth brings harmes and feares,
Men reckon what it did and meant,
But trepidation of the spheares,
Though greater farre, is innocent.
(*"A Valediction"*, 9-12) (58).

En efecto, Donne compara el amor idealizado con una alteración en las esferas, fuerzas ambas que el hombre no puede controlar. Del mismo modo, Prufrock liga sus intenciones amorosas con la perturbación del universo.

También se encuentra un ejemplo de influjo concreto y directo de Donne en *"Whispers of Immortality"*, donde se evocan las figuras de dos autores obsesionados por la muerte. Los dos primeros cuartetos están dedicados a Webster y los dos siguientes a Donne:

Donne, I suppose, was such another
Who found no substitute for sense,
To seize and clutch and penetrate;
Expert beyond experience,

He knew the anguish of the marrow
 The ague of the skeleton;
 No contact possible to flesh
 Allayed the fever of the bone.
 ("Whispers of Immortality", 9-16)

A. Alvarez (59) se refirió al primer cuarteto citado como una imitación de "The Extasie":

So must pure lovers soules descend
 T'affections, and to faculties,
 Which sense may reach and apprehend,
 Else a great Prince in prison lies.
 ("The Extasie", 65-8) (60)

Entre las posibles fuentes (61) de:

(...) a handful of dust
 (The Waste Land, 30)

ha sido citada una frase contenida en Meditations IV:

"Call back therefore thy Meditation again,
 and bring it downe; whats become of mans great
 extent and proportion, when himselfe shrinkes
 himselfe, and consumes himselfe to a handfull
 of dust?" (62).

"

Finalmente, debe consignarse que Eliot, tras una de sus visitas a Campden, escribió un poema dedicado a Mrs.

Perkins el 28 de septiembre de 1935 (63). El poema, "A Valediction / Forbidding Mourning: to the Lady of the House", cuyo contenido no podemos analizar por permanecer aún inédito, toma su título de la composición homónima de John Donne.

Una vez reseñados los ecos verbales de Donne en la poesía de Eliot, puede comenzarse a estudiar la segunda forma de influencia a la que nos referíamos en un principio. Tal forma no es concreta, sino general, difícil de captar y, a la vez que presenta mayores riesgos, el dilucidarla resulta más interesante. La crítica ha venido dirigiéndose en este sentido, aunque no siempre ha evitado el peligro de confundir influjo general con afinidad entre los dos autores, conceptos ambos que se hallan en cierto modo ligados.

Son muchos los estudiosos que han visto en Eliot el continuador de la tradición de Donne e incluso han aplicado a su poesía el calificativo de "metafísica". Esta corriente de opinión arranca de los primeros análisis a los que fue sometida dicha poesía y persiste aún en la actualidad. Ya en 1929 escribía George Williamson:

"For the truth is that Mr. Eliot has been so original as to keep us from seeing that he is a true metaphysical poet of the line of John Donne" (64).

La deuda de Eliot hacia la tradición de Donne debería remontarse, según Williamson, a su teoría poética. El investigador establece una comparación entre los métodos de

ambos poetas: incorporación de los más variados conocimientos (procedentes de la Medicina, Derecho, Física, Filosofía y otras ciencias) a la poesía, fusión de vocabulario coloquial y erudito, wit y conceit (65).

Robert Cecil Bald, al estudiar la influencia de Donne sobre la literatura inglesa, llega a la conclusión de que, mientras los poetas metafísicos del siglo XVII tomaron como maestro a Donne y reprodujeron sus gestos y manierismos, sólo los poetas del presente han sabido captar su espíritu (66). Concretamente, según Bald, el verso de Eliot revela desde el principio mucho de lo que Donne representa en la poesía (67).

H.W. Häusermann observa cómo la concentración de la forma que muestran el simbolismo y la poesía metafísica se continúa en el estilo de Eliot por la combinación de elementos dispares y la asociación de imágenes por contraste (68).

F.O. Matthiessen enumera los recursos técnicos que Eliot emplea como Donne: el tono conversacional, el vocabulario coloquial y a la vez sorprendentemente extraño, la rápida asociación de ideas que exige agilidad por parte del lector, el verso irregular, sintaxis difícil y golpes de ingenio (69).

G.S. Fraser compara a Eliot con Donne en cuanto que ambos han significado lo mismo para sus respectivas épocas como renovadores del lenguaje siendo hombres muy cultos y a la vez cercanos a la vida común (70).

David Morris ha estudiado detenidamente la poesía de Gerard Manley Hopkins y de T.S. Eliot a la luz de la tradición de John Donne (71). El estudioso presenta a Eliot

(precedido por Hopkins) como auténtico restaurador de la tradición de Donne en nuestro tiempo (72). El elemento en la poesía de Eliot que le une con Donne es, según Morris, la complejidad intelectual (73). Una de las más importantes cualidades heredadas por el poeta moderno del metafísico es la recreación del pensamiento en el sentimiento a través de la imagen. Aquél también habría adoptado el uso del wit y del conceit de Donne, junto con ciertas imágenes, yuxtaposiciones en contraste irónico y frecuentes alusiones a lo macabro (74).

Morris pasa a analizar la obra poética de Eliot buscando en ella los elementos derivados de Donne. Aún reconociendo la diferencia de tono entre "The Love Song of J. Alfred Prufrock", "Portrait of a Lady", "Hysteria" y "Conversation Galante" comparados con los poemas de amor de Donne, Morris califica a los primeros como metafísicos por la manera de analizar las emociones amorosas, la ausencia de lo sentimental y la captación de la dura, y a veces desagradable, realidad (75). A continuación, compara brevemente "Ash-Wednesday" con los Holy Sonnets y The Waste Land con los Anniversary Poems (76). Tanto en Eliot como en Donne observa la misma reacción contra el lenguaje convencional de la poesía (77). David Morris, al final de su estudio, llega a la conclusión de que Donne (junto con los poetas que adoptaron su técnica en el siglo XVII) ha influido considerablemente tanto en la forma como en el espíritu de la poesía eliotiana. El crítico es consciente de que muchos recursos técnicos usados por Donne pertenecen también en mayor o menor grado a otras tradiciones poéticas, en particular a la de

los dramaturgos isabelinos y jacobeos y los simbolistas franceses (78). Admitiendo que los poemas contenidos en Prufrock and Other Observations están más cercanos al estilo de los simbolistas franceses, Morris encuentra en aquéllos cualidades "metafísicas", especialmente en "The Love Song". En los poemas de 1920 se manifiestan los elementos más llamativos de la tradición de Donne. "Gerontion" es considerado por Morris como el poema metafísico por excelencia, pues en él se hallan las principales cualidades de Donne: complejidad intelectual, pensamiento apasionado, análisis, conceit, sintaxis complicada, elipsis y dicción brutal. Según el análisis de Morris, The Waste Land, en conjunto, también pertenece a la tradición metafísica y "Ash-Wednesday" se situaría en la misma línea que la poesía religiosa de Donne (79). Morris estima que Eliot, en sus últimos poemas, sólo retiene lo que considera más valioso en la tradición de Donne haciendo de ello un uso muy restringido, aunque continúa siendo un poeta metafísico por temperamento.

Robert M. Adams adopta la misma posición que David Morris ante T.S. Eliot al tratarlo como poeta metafísico unido a Donne (80), aunque en su estudio parte de un punto diferente: un análisis de la sociedad del siglo XVII comparada con la actual. Para él, Donne y Eliot son las figuras claves de la analogía metafísica; ambos comparten unas características básicas similares.

B.N. Chaturvedi, en el mismo sentido que los anteriores, vuelve a comparar a Eliot con Donne poniendo de relieve los siguientes aspectos comunes: fusión de lo serio con lo frívolo, wit, la poesía como inspección de la vida

contemporánea cuya variedad sólo puede ser percibida por una sensibilidad muy refinada (81).

Sunil Kanti Sen considera a Eliot metafísico, aunque no en un estrecho sentido derivativo, y precisa que su poesía sólo es metafísica hasta "Ash-Wednesday" (82).

En la misma línea, Northrop Frye identifica lo que Eliot llamaba sensibilidad con wit y lo que él designaba objective correlative con conceit (83).

Frente a los críticos que han unido a Eliot con Donne y lo han clasificado como un metafísico más, ha existido una leve oposición basada en impresiones personales más que en un estudio profundo del tema. Por ejemplo, A. Alvarez (quien no se propone analizar exhaustivamente la cuestión, puesto que su artículo tiene un objetivo diferente), observa que Eliot usó a Donne para conseguir sus propios fines, pero fue poco influido por él (84). Por su parte, Jagannath Chakravorty se manifiesta contra la opinión generalizada de que Eliot es un poeta metafísico como Donne, autores entre los cuales sólo encuentra una similitud superficial y en cambio diferencias esenciales (85).

La corriente de pensamiento que tendía a identificar a Eliot con Donne considerando al primero como poeta metafísico quizás haya tenido su origen en la propia crítica escrita por él. Ya en "The Metaphysical Poets" se expresaban ideas que daban la impresión de que el autor estaba preparando al público para que aceptase su poesía:

"We can only say that it appears likely
that poets in our civilization, as it exists

at present, must be difficult. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning." (86)

All trazar una línea de tradición en la que se inscribían Dante, los dramaturgos isabelinos y jacobeos, los poetas metafísicos y los simbolistas franceses, teniendo en cuenta las relaciones de Eliot con todos ellos, puede suponerse un cierto deseo por parte del autor de integrarse en ella.

El propio Eliot, al comentar retrospectivamente en 1961 su obra crítica, reconoció haber estado defendiendo, de manera implícita a través de sus primeros ensayos, el tipo de poesía ^{por} que entonces él mismo estaba escribiendo (87).

E. P. Bollier, tras haber estudiado detenidamente la crítica de Eliot sobre Donne, llega a la conclusión de que el primero hizo un uso interesado del segundo (88). Según el investigador, Eliot se habría valido de Donne para crear un clima favorable en el que su nueva poesía fuera acogida con entusiasmo, y, una vez logrado el objetivo, no habría vuelto a mencionar a Donne. Aunque el ensayo de Bollier ofrece reflexiones valiosas, presenta

"

el riesgo de inducirnos a pensar que Eliot concibió cuidadosamente un plan con el fin exclusivo de suscitar una opinión crítica favorable a su poesía. El plan podría resumirse en la siguiente forma: T.S. Eliot, antes de presentar una poesía que prevé será difícilmente aceptada por el público, prepara un clima propicio mediante la explotación (a través de su crítica) del nuevo interés dirigido hacia Donne.

En su artículo, Bollier trata exclusivamente la actitud crítica de Eliot hacia Donne y no el imposible influjo de Donne sobre la poesía de aquél; quizás ésta sea la causa que haya limitado su visión. Las afirmaciones de Bollier contienen una gran parte de verdad, pero exigen ser matizadas. En primer lugar, es difícil admitir que Donne constituyera para Eliot únicamente un instrumento útil para conseguir que su nueva producción fuera acogida con facilidad. El plan que sugiere Bollier habría sido puesto en marcha en 1921; pero la poesía de Eliot revela ya la huella de Donne en 1910-11 (con la composición de "The Love Song of J. Alfred Prufrock"), huella que precisamente comienza a hacerse imperceptible cuando el supuesto plan se habría iniciado. Así pues, quizás fuera más acertado el considerar a Donne como uno de los inspiradores de la poesía de Eliot, presente ya en ella mucho antes de que su autor le dedicase atención crítica. Aunque sea difícil disociar las facetas de poeta y crítico cuando se hallan reunidas en una misma persona, teniendo en cuenta que el influjo de Donne se manifiesta en los poemas escritos en 1910-1911 y que la primera aparición del poeta metafísico en la crítica eliotiana data de 1919,

puede afirmarse que Donne interesó primero a Eliot-poeta y más tarde a Eliot-crítico. Aún admitiendo que posteriormente Eliot hiciera un uso interesado de Donne, parece evidente que éste le atrajo muy al principio de su carrera poética no como elemento útil en una oscura estrategia, sino como maestro en el arte de escribir poesía.

El estudio de las afinidades y diferencias entre ambos poetas no constituye nuestro objetivo principal, sino el determinar cuál ha sido la influencia de John Donne sobre la poesía de Eliot. En lo que se refiere a la existencia del influjo, no cabe duda alguna y la certeza queda confirmada con el testimonio citado anteriormente del propio autor. En cuanto a la corriente crítica que ha presentado a Eliot como autor metafísico, ha sido ciertamente valiosa por haber puesto de relieve los recursos que el poeta tomó de Donne, pero adolece de un grave inconveniente: ha presentado a Eliot bajo el peso de un influjo particular. El hecho de que Eliot haya empleado ciertas técnicas propias de los poetas metafísicos del siglo XVII no es razón suficiente como para identificarlo con ellos. Aplicando esta misma regla al estudiar cada influjo importante, se llegaría a extremos absurdos: si se llama a Eliot "poeta metafísico", no habría inconveniente en llamarlo también "isabelino" o "simbolista"... La deuda de Eliot hacia Donne es cierta, pero ha tendido a ser exagerada. John Donne fue un maestro para el joven poeta, pero no el único, ni el mayor.

ANDREW MARVELL (1621-1678)

then worm shall try
That long preserved virginity.

That soon the enquiring worm shall try
Our well-preserved complacency.

En 1921 y en 1923 Eliot dedicó a Andrew Marvell dos ensayos diferentes que recibieron un título idéntico: "Andrew Marvell". De ellos, solamente el primero, que el T.L.S. había publicado anónimamente, fue reproducido más tarde en Selected Essays (89). En él queda expresada la opinión de que lo realmente valioso en la obra de Marvell se reduce a unos pocos poemas que son producto de la cultura latina. Tras un análisis detallado de "To His Coy Mistress", el autor alude a ciertas imágenes en la poesía de Marvell que considera indeseables. Finalmente, como es habitual en todos sus ensayos, Eliot compara a Marvell con otros autores citando ejemplos concretos. En conjunto, parece mayor el interés por la definición de wit que por el estudio de la figura de Marvell. El ensayo acaba con una cita (probablemente falsa (90)) de un

supuesto autor francés:

"C'était une belle âme, comme on ne fait plus
à Londres". (91)

Aunque es difícil afirmar rotundamente que dicha frase
jamás ha sido escrita por un francés, hay razones funda-
das para pensar que fue inventada por Eliot (92).

El segundo artículo titulado "Andrew Marvell" (1923)
está en relación con "John Donne" (1923) (93). En rea-
lidad, sobre Marvell no se expresan opiniones nuevas.
Aquí el interés se centra en la definición de conceit,
cuya relevancia en el ensayo queda justificada por medio
de la frase:

"Marvell is, without doubt, a very conceited
poet" (94)

Además de los dos artículos citados, existen referen-
cias a Marvell en otros ensayos (por ejemplo, en "The Me-
taphysical Poets") pero, como ninguna constituye la ex-
presión de ideas originales sobre él, parece innecesario
reproducirlas. En cambio, merecen atención unas palabras,
contenidas en una charla radiofónica de 1930, que repre-
sentan la síntesis de las características que Eliot apre-
ciaba en Marvell:

"Grace, felicity of expression, and skill
with the octosyllabic rhymed couplet are his
distinctions; with now and then a tone of
greater seriousness which is all the more

striking because of the general lightness of touch. He is nothing if not sophisticated; learned and allusive" (95).

Al mismo tiempo, el crítico dedicaba grandes elogios a "To His Coy Mistress".

La huella de Marvell en la poesía de Eliot queda reducida a unos escasos ejemplos. El único poema de Marvell cuyo influjo se aprecia de manera concreta es "To His Coy Mistress", analizado en "Andrew Marvell" (1921) y citado en otras ocasiones también.

El poema de Marvell presenta el tema del carpe diem bajo un tratamiento que se considera típico de la escuela de Donne. Salvando las distancias (la actitud reservada de Prufrock contrasta con la del otro enamorado), podría establecerse una comparación entre los conceptos de tiempo y amor ligados en "To His Coy Mistress" y en "The Love Song of J. Alfred Prufrock", pero las disquisiciones nos alejarían de los objetivos propuestos en el presente trabajo. Bruce King ha realizado una brillante comparación entre ambos poemas, tras la cual es prácticamente imposible hallar paralelismos aún desconocidos (96). Ciñiéndonos a las fuentes literarias, es interesante observar cómo los versos de Marvell:

Let us roll all our strength and all
Our sweetness up into one ball,
("To His Coy Mistress", 41-2)

han inspirado, en el poema que comienza con la invitación Let us..., la imagen:

To have squeezed the universe into a ball
To roll it toward some overwhelming question
("The Love Song", 92-3)

En The Waste Land aparecen los versos:

But at my back from time to time I hear
The sound of horn and motors, which shall bring
Sweeney to Mrs. Porter in the spring.
(The Waste Land, 196-8)

que son una adaptación irónica de un verso de "To His Coy Mistress" unido a otros de The Parliament of Bees (9'7). Marvell urgía a su dama para que se rindiese, recordándole el paso implacable del tiempo:

But at my back I always hear
Time's wingèd chariot hurrying near;
("To His Coy Mistress", 21-2)

John Day, en The Parliament of Bees, había escrito:

When of a sudden, listening you shall hear
A noise of horns and hunting, which shall bring
Actaeon to Diana in the Spring
Where all shall see her naked skin.

Eliot indica en sus notas ambas fuentes, que aparecen fusionadas de manera curiosa y adaptadas con ingenio a la realidad contemporánea. Si Marvell oía a sus espaldas

la carroza alada del tiempo, el poeta moderno debe soportar el ruido desagradable de los coches en la ciudad. Los cuernos de caza mencionados por John Day han sido sustituidos por el claxon y los motores, y el lugar de Acteón y Diana ha sido ocupado por la vieja prostituta y el hombre lujurioso.

Finalmente, en Five Finger Exercises III, Eliot observa a los patos del parque picando cómodamente el pan que se les ofrece, en lugar de buscar gusanos:

Pinching bread and finger too,
Easier had than squirming worm;
("Lines to a Duck in the Park", 10-11)

Ante el espectáculo, el poeta hace la siguiente reflexión acerca de la muerte:

For I know, and so should you
That soon the enquiring worm shall try
Our well preserved complacency.
(12-14)

Estos tres últimos versos son una clara parodia de los que Marvell dirigía a su dama recordándole cómo pronto se encontraría en la tumba y entonces:

(...) then worm shall try
That long preserved virginity.
("To His Coy Mistress", 27-8)

A lo largo de "Lines to a Duck in the Park" se percibe un tono, una fusión de lo ligero con lo grave y unos juegos de palabras y conceptos que inducen a pensar que Eliot compuso este "ejercicio" imitando, de manera humorística, a los poetas metafísicos y en especial a Marvell.

De forma general es posible que otros poemas de Marvell hayan influido en la obra eliotiana, pero de forma precisa esto sólo puede asegurarse de "To His Coy Mistress" (98). El uso que ha hecho Eliot del poema se concreta en tres alusiones y presenta un carácter marcadamente irónico.

66)

JOHN MILTON (1608-1674)

O dark, dark, dark,

O dark dark dark

Sobre la actitud de Eliot hacia Milton existe una opinión generalizada que tiende a simplificar el problema de la siguiente manera: Eliot trató con dureza a Milton en un ensayo de 1936 y se retractó en una conferencia de 1947. Las pruebas aportadas parecen convincentes, pues basta con citar los dos textos que se encuentran incluidos en el volumen On Poetry and Poets bajo los títulos de "Milton I" y "Milton II" (99). Pero el problema es más complicado de lo que se percibe a primera vista. No es suficiente realizar una comparación entre "Milton I" y "Milton II" y derivar de aquí todas las conclusiones pertinentes. Es necesario estudiar también la crítica que Eliot hizo de Milton antes de 1936 y en especial la que publicó entre 1936 y 1947. Sólo así podrá comprenderse íntegramente el tema y se evitará la falsa impresión de cambio brusco que recibe quien únicamente conoce los dos ensayos citados.

Desde el comienzo de su carrera literaria Eliot manifiesta una curiosa actitud hacia Milton: reconoce abiertamente su grandeza, pero siente una total antipatía hacia él. Esta antipatía unas veces se concreta en ataques directos y otras queda reducida a simples reservas. Ahora bien, Eliot no duda en ningún momento de la grandeza de Milton, ni, aún en medio de las más duras acusaciones, deja de respetarlo. En cuanto al origen de los prejuicios de Eliot contra Milton se ha especulado en dos sentidos. Según una primera versión, la actitud de Eliot se remontaría a sus años universitarios y sería una reacción contra los miltonistas de Harvard, en especial el Presidente de tal universidad (Charles W. Eliot, frente a cuyas teorías y práctica de la educación estaba T.S. Eliot) (100). Otros estudiosos encuentran en las opiniones del joven Eliot sobre Milton el influjo directo de Ezra Pound (101). Ambas posibilidades no son incompatibles y bien pudieron combinarse: una temprana predisposición contra Milton se habría visto acentuada por la influencia del amigo (102).

La actitud primera de Eliot hacia Milton, consistente en un reconocimiento de su grandeza unido a una fuerte antipatía hacia él, le induce a compararlo con otros autores poniendo siempre de relieve los aspectos en que aquél, según el crítico, se encuentra en una situación de inferioridad. Por ejemplo, en 1919, al comparar a Jonson con Milton, concretamente Comus con Masque of Blackness, tras reconocer que la primera obra contiene buena poesía, añade:

"Nevertheless, Comus is the death of the masque; it is the transition of a form of art -- even of a form which existed for but a short generation -- into "literature", literature cast in a form which has lost its application. Even though Comus was a masque at Ludlow Castle, Jonson had, what Milton came perhaps too late to have, a sense for the living art; his art was applied" (103).

Un año más tarde, al tratar de la historia religiosa y la mitología de Gran Bretaña, Eliot aprovecha la ocasión para atacar a Milton:

"Milton's celestial and infernal regions are large but insufficiently furnished apartments filled by heavy conversation; and one remarks about the Puritan mythology its thinness" (104).

Cuando estudia la crítica acerca de Dryden, cita una frase de Hazlitt según la cual Dryden y Pope habrían sido los grandes maestros del estilo artificial en la poesía, mientras que Chaucer, Spenser, Shakespeare y Milton lo habrían sido del estilo natural. La reacción de Eliot es violenta: si ya es erróneo agrupar a los cuatro últimos autores llamando a su estilo natural, lo más absurdo es contrastar a Milton, "our greatest master of the artificial style", con Dryden, cuyo estilo es en gran medi-

da natural. La comparación que Eliot establece entre Dryden y Milton es desfavorable para el segundo:

"The great advantage of Dryden over Milton is that while the former is always in control of his ascent, and can rise or fall at will (and how masterfully, like his own Timotheus, he directs the transitions!), the latter has elected a perch from which he cannot afford to fall, and from which he is in danger of slipping" (105).

El fuerte prejuicio contra Milton no le ciega hasta el punto de preferir The State of Innocence and Fall of Man al Paradise Lost. Eliot reconoce que la primera es una obra de Dryden temprana y endeble que no merece una comparación prolongada con la segunda, pero advierte que en aquélla ya se percibe un Dryden conmovedor, tras haber asimilado de Milton todo lo que podía.

Una vez más, en "The Metaphysical Poets", el crítico une a Milton y a Dryden al considerarlos como los autores a quienes se debió (según la versión del ensayo publicada en 1921 (106)) o que agravaron (en la versión posterior de Selected Essays, p. 288) la disociación de la sensibilidad que interrumpió la corriente representada por los dramaturgos del siglo XVI y los poetas metafísicos:

"Each of these men [Milton and Dryden] performed certain public functions so magnificen-

tly well that the magnitude of the effect
concealed the absence of others. The language
went on and in some respects improved;
(...) But while the language became more re-
fined, the feeling became more crude." (107)

En "Andrew Marvell" (1923) el autor se refiere a la
magnilocuencia y a la explotación deliberada de la mag-
nificencia en el lenguaje de la cual Milton usó y abusó
(106). En el mismo ensayo, se admite que no es posible
elevar a Marvell al nivel de Dryden o de Milton.

En la crítica eliotiana de estos años se observa un
curioso fenómeno: por una parte, una antipatía hacia Mil-
ton que mueve al crítico hacia el ataque, y por otra par-
te, un respeto a la grandeza de Milton que le impide adop-
tar una actitud de desprecio. No se trata de una serie
ininterrumpida de ataques; de vez en cuando, Milton reci-
be algún breve elogio:

"(...) (it remained for Marlowe to discover,
and Milton to perfect, the musical possibili-
ties of classical names almost to the point of
incantation)" (109).

Unos años más tarde, en el prólogo a una edición del
poema de Samuel Johnson London, Eliot se refiere a la in-
fluencia de Dryden y de Pope sobre los autores de mediados
del siglo XVIII, que él no considera tan grande ni tan no-
civa como se ha supuesto y añade que una buena parte del

verso más espantoso de la época ha sido escrito bajo la sombra de Milton (110).

En la serie de charlas radiofónicas pronunciadas por Eliot y emitidas a través de la B.B.C. en 1930 sobre la transición entre Donne y Dryden, el crítico decidió no tratar a Milton por no haber sido éste discípulo de Donne, sino una figura solitaria que él relacionaba más bien con Spenser y con Marlowe. Frente a Donne, cuya sintaxis era simple, se presenta a Milton como "almost a contortionist of grammar" (111). Tras haberlo calificado de gran poeta, se evocan los daños que Milton infligió a la lengua inglesa.

Hasta este punto, todos los textos citados para mostrar la actitud manifestada por Eliot hacia Milton desde 1919 son breves alusiones al autor tomadas de artículos sobre otros escritores. En 1936, el crítico dedicó su primer ensayo completo a Milton bajo el título de "A Note on the Verse of Milton" (112). Este comienza con una declaración explícita de la actitud que el autor venía revelando desde 1919: "admite" la grandeza de Milton, aunque no sabe explicar exactamente en qué consiste y a la vez pone de relieve en Milton al hombre antipático, al hombre que no satisface ni al moralista, ni al teólogo, ni al psicólogo, ni al filósofo. Eliot escribe como si conociera el punto de vista del moralista, el teólogo y el filósofo abstracto que juzga irrevocablemente a Milton, sin pensar que en realidad existen diferentes puntos de vista expresados por diversos moralistas, teólogos y filósofos que pueden tener muy distintas y no tan simples opiniones sobre el tema. Da la impresión de que a Eliot le molesta

el que la grandeza de Milton haya sido muy celebrada, y quizás por eso añada que lo ha sido por razones equivocadas. No le parecen suficientes las advertencias que, siempre de paso, hizo Ezra Pound sobre los daños producidos por Milton como poeta. Al mencionar a Pound, Eliot revela el nombre de quien, si no originó su actitud hacia Milton, al menos la reforzó e hizo continuar en el mismo sentido.

Se repite aquí la idea ya expresada en la introducción a London: la influencia de Milton sobre la poesía del siglo XVIII fue mucho más perniciosa que la ejercida por Dryden y Pope, sobre quienes han recaído injustamente los reproches. En esta ocasión Eliot llega más lejos pues, más que defender a Dryden y a Pope, le interesa atacar a Milton: la influencia de éste ha sido tan nociva que no sólo la han sufrido en el siglo XVIII, sino que aún hoy tenemos que luchar contra ella.

Eliot insiste en la ceguera de Milton considerada en conexión con su personalidad, carácter, educación y amor a la música. La falta de imaginación visual en Milton es contrastada con la que Shakespeare poseyó en grado eminente. Del mismo modo, el crítico expresa su entusiasmo por la novedad que Shakespeare ofrece cada vez mediante sus combinaciones de palabras; en cambio, el lenguaje de Milton le parece artificial y convencional. Mientras que Milton no infunde vida nueva a la palabra, Shakespeare es capaz de hacerlo. Tras enumerar algunos ejemplos, el autor concluye:

"Thus it is not so unfair, as it might
at first sight appear, to say that Milton
writes English like a dead language" (113).

Eliot advierte en Milton una sintaxis dominada por el significado musical, la imaginación auditiva, y de nuevo compara al poeta con Shakespeare, quien fundía la imaginación de todos los sentidos con el pensamiento. Así pues, todo esto da como resultado el que Milton sea un retórico. Eliot insiste en la dislocación producida por un estilo retórico que conduce a la hipertrofia de la imaginación auditiva a expensas de lo visual y lo táctil. La conclusión del ensayo resume en pocas palabras el contenido esencial de aquél:

"(...) although his [Milton's] work realizes superbly one important element in poetry, he may still be considered as having done damage to the English language from which it has not wholly recovered" (114).

Herbert Howarth (115) sugiere la posibilidad de que Eliot hubiera leído a Barrett Wendell y que de él hubiera tomado inconscientemente las animadversiones incidentales a Milton que se encuentran en la obra de tal autor. Howarth señala la existencia de ecos concretos de The Temper of the Seventeenth Century in English Literature (116) en el ensayo eliotiano de 1936 sobre Milton.

Tras la publicación de "A Note on the Verse of Milton",

con el paso del tiempo, Eliot parece ir modificando su actitud hacia el poeta, pues sus ataques ya no se dirigen directamente hacia él, sino contra sus imitadores. Así, en "The Music of Poetry" (1942), el hecho de que Milton hiciera imposible el uso del blank verse para quienes le sucedieron aparece como algo inevitable y la culpa recae sobre quienes se empeñaron en imitarlo (117).

En tres conferencias, publicadas en 1944 e incluidas posteriormente en el volumen On Poetry and Poets, se percibe una creciente admiración hacia Milton, exenta de los prejuicios con los que antes coexistía. En "What is Minor Poetry?" Eliot menciona Paradise Lost entre los pocos poemas extensos que merece la pena leer (118). En la misma conferencia también cita a Milton como uno de los grandes nombres cuya reputación sufre fluctuaciones mínimas. Y, al hablar de la unidad en la obra completa de un autor, toma como ejemplo la de Milton:

"I could not say just why I think I understand and enjoy Comus better for having read Paradise Lost, or Paradise Lost better for having read Samson Agonistes, but I am convinced that this is so" (119).

En "What is a Classic?" se explica cómo el estilo de Milton no es clásico, sino que responde a un lenguaje aún en formación de unos escritores cuyos maestros no fueron ingleses, sino latinos y griegos. Eliot acepta las quejas expresadas por Johnson y por Landor de que el estilo de Milton no era inglés, pero matiza el juicio al añadir que Milton hizo

mucho por el desarrollo del lenguaje (120). Más adelante, el crítico recuerda cómo desde Milton no se ha escrito otro gran poema épico en inglés y opina que sólo cuando el lenguaje haya cambiado bastante y exista otro poeta tan grande como Milton, podrá producirse una gran obra del mismo tipo (121).

En la tercera conferencia, titulada "Johnson as Critic and Poet", Eliot se refiere al ensayo de Johnson sobre Milton citando tanto los comentarios negativos de aquél como su reconocimiento de la grandeza de Milton en cuanto versificador. Aquí Eliot defiende al poeta de las acusaciones que le había hecho Johnson relativas a la composición de Samson Aconistes.

La conferencia sobre Milton que Eliot pronunció en 1947 es la declaración explícita de un paulatino cambio de posición que ya se venía observando en la crítica eliotiana después del ensayo de 1936. El hecho de que el autor leyera dicha conferencia en dos ocasiones y publicara su texto revisado varias veces es muestra de la importancia que él concedió a su contenido y también del deseo de difundirlo (122).

La conferencia comienza con un tono de humildad: Eliot va a rectificar un error con la autoridad de ser él mismo el responsable de haberlo cometido. Igual que en anteriores ocasiones, confiesa su antipatía hacia Milton como hombre, pero ahora pone en tela de juicio sus antiguas afirmaciones y las de otros críticos (especialmente Middleton Murry) acerca de la influencia negativa que aquél pudo ejercer. La comparación de Milton con Shakespeare toma un sentido

diferente con respecto a la heccha en 1936. Milton y Shakespeare convirtieron la gran épica y el drama poético respectivamente en algo imposible para las generaciones que les sucedieron; la situación es inevitable y persiste hasta que el lenguaje cambie de tal manera que no exista el peligro de realizar una imitación (123). Eliot cita sus propias palabras de 1936 sobre la influencia negativa que había ejercido Milton sobre la poesía posterior, las analiza y las refuta. En las palabras citadas el crítico encuentra implícitas tres afirmaciones: 1. los buenos poetas del siglo XVIII habrían escrito mejor si no se hubieran sometido a la influencia de Milton; 2. Milton es un maestro al que debemos evitar en la situación actual; 3. la influencia de Milton, o de cualquier poeta concreto, puede ser siempre mala y podemos predecir que lo será aún en el futuro más remoto. Dado que ahora, en 1947, el autor no acepta sus afirmaciones (de 1936) primera y tercera, la segunda tampoco tiene sentido para él. El ejemplo de Milton puede ser positivo. Al comienzo de la conferencia Eliot había dicho:

"I consider him [Milton] a great poet and
one whom poets to-day might study with profit"
(124)

y después precisa:

"Even a small poet can learn something from
the study of Dante, or from the study of Chaucer: we must perhaps wait for a great poet be-

fore we find one who can profit from the study of Milton"(125).

La grandeza de Milton queda así definida:

"(...) the remoteness of Milton's verse from ordinary speech, his invention of his own poetic language, seems to me one of the marks of his greatness. Other marks are his sense of structure, both in the general design of Paradise Lost and Samson, and in his syntax; and finally, and not least, his inerrancy, conscious or unconscious, in writing so as to make the best display of his talents, and the best concealment of his weaknesses" (126).

A partir de aquí Milton sólo recibe elogios por parte de Eliot, dirigidos especialmente al Paradise Lost. La misma realidad que había sido tratada tan duramente en 1936 (la ceguera de Milton que, unida a su amor por la música, tuvo como consecuencia un mayor desarrollo de la imaginación auditiva, con perjuicio de la visual) ahora se describe como algo positivo:

"We must, then, in reading Paradise Lost, not expect to see clearly; our sense of sight must be blurred, so that our hearing may become more acute. (...) The emphasis is on the sound, not the vision, upon the word, not the idea; and in the end it is the unique versifi-

"

cation that is the most certain sign of Milton's intellectual mastership" (127).

La prueba concluyente de la suprema maestría de Milton estriba, según el crítico, en su habilidad para trabajar en unidades musicales más largas que las de cualquier otro poeta:

"Indeed, this mastery is more conclusive evidence of his intellectual power, than is his grasp of any ideas that he borrowed or invented" (128).

Finalmente, Eliot explica por qué el estudio de Milton puede ser beneficioso para los poetas:

"(...) it [the poetry of the rest of this century] might have much to learn from Milton's extended verse structure; it might also avoid the danger of a servitude to colloquial speech and to current jargon. It might also learn that the music of verse is strongest in poetry which has a definite meaning expressed in the properest words. Poets might be led to admit that a knowledge of the literature of their own language, with a knowledge of the literature and the grammatical construction of other languages, is a very valuable part of the poet's equipment. And they might, as I have already hinted, devote some study to Milton

as, outside the theatre, the greatest master in our language of freedom within form. (...). In short, it now seems to me that poets are sufficiently liberated from Milton's reputation, to approach the study of his work without danger, and with profit to their poetry and to the English language" (129).

La crítica en general reaccionó frente a la conferencia de 1947 como si ésta hubiera significado una ruptura brusca con las opiniones acerca de Milton anteriormente expresadas por Eliot, sin tener en cuenta que los escritos publicados entre 1936 y 1947 demuestran una aproximación progresiva hacia Milton debida al desarrollo de la personalidad del crítico. El mismo se vió obligado a rectificar la interpretación que había sufrido su conferencia por parte de Desmond Mac Carthy y explicó que ésta tenía dos fines. El primero era corregir ciertas afirmaciones ^{anteriores} y aclarar qué opiniones seguía manteniendo. La segunda finalidad consistía en dar un paso hacia la pacificación, es decir, era un intento de hacer una evaluación objetiva, evitando los extremismos habituales en la crítica acerca de Milton (130). Aún en 1961 Eliot recordaba los comentarios de Desmond Mac Carthy sobre la conferencia de 1947 y puntualizaba:

"But when I wrote my first essay on Milton, I was considering his poetry as poetry and in relation to what I conceived to be the needs of my own time; and when I wrote my second essay

on Milton I did not intend it to be, what Desmond Mac Carthy and others took it to be, a recantation of my earlier opinion, but a development in view of the fact that there was no longer any likelihood of his being imitated, and that therefore he could profitably be studied" (131).

En este mismo ensayo Eliot confiesa no estar arrepentido de lo que en el pasado escribió contra Milton, pero, dada la antipatía que aún siente hacia él, se pregunta si no hubiera sido mejor no haber escrito absolutamente nada sobre el autor.

El influjo de Milton sobre la poesía eliotiana, aunque a primera vista no parezca profundo, debe ser analizado con detalle. Las huellas de aquél se perciben (gracias a las indicaciones del propio Eliot) por primera vez en The Waste Land.

La expresión de Milton sylvan scene, referida a la escena que contempla Satán al llegar por primera vez a las fronteras del Edén (132), ha sido tomada (según Eliot mismo señala en sus notas) para designar la escena descrita en "A Game of Chess":

Above the antique mantel was displayed
As though a window gave upon the sylvan scene
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced;

(The Waste Land, 97-100)

Al comentar el verso 231 de The Waste Land, B.C.

Southam indica:

"Eliot told an enquirer that he intended the phrasing of "the young man carbuncular" to echo "that old man eloquent" in Milton's sonnet "To the Lady Margaret Ley" (133).

Aparte de la estructura de la frase, nada tienen en común ni Isócrates ni el difunto padre de Lady Margaret en el soneto de Milton con el joven empleado que protagoniza la escena con la mecanógrafa en The Waste Land. Es éste un claro ejemplo de eco verbal consciente en la poesía eliotiana.

El título de Sweeney Agonistes tiene como particularidad el evocar irónicamente la obra de Milton Samson Agonistes. Quizás sea excesivo llevar la comparación hasta el punto de identificar a Dusty y a Doris con Dalila, pero puede verse cierta similitud entre Sweeney y Samson en cuanto que ambos han sucumbido a la lujuria (134). De todos modos, la comparación entre Sweeney y Samson no puede llevarnos muy lejos; además, Milton no insiste de manera especial en la lujuria del Sansón bíblico. Precisamente el uso satírico que Eliot hizo del título de Samson Agonistes en Sweeney Agonistes pone de relieve la gran diferencia entre la lucha de ambos protagonistas en las obras tituladas "A Dramatic Poem" y "Fragments of an Aristophanic Melodrama" respectivamente.

De Samson Agonistes procede el primer verso de "East

Coker" III. La exclamación de Samson en su primer soliloquio:

O dark, dark, dark, amid the blaze of noon
(Samson Agonistes, 80) (135)

fue reproducida en Four Quartets como:

O dark dark dark
("East Coker", 101)

En el mismo primer soliloquio de Samson, un poco después de la cita anterior, se encuentran los versos:

The sun to me is dark
And silent as the moon
(Samson Agonistes, 86-7)

Eliot pudo inspirarse en ellos al escribir otro verso (también muy cercano en su Cuarteto al anteriormente citado):

And dark the Sun and Moon
("East Coker", 107)

En "Little Gidding" se encuentra la siguiente imagen:

(...) offering no promise
But bitter tastelessness of shadow fruit

As body and soul begin to fall asunder
 ("Little Gidding", 132-4)

Tales versos derivan de Paradise Lost. El fruto al cual se refiere Eliot es como los que pendían del Arbol cuando los demonios, convertidos en serpientes, se lanzaron sobre él; pero las serpientes, engañadas por la apariencia de los frutos, al comerlos sólo masticaron polvo y cenizas amargas:

Deceived; they fondly thinking to allay
 Their appetite with gust, instead of fruit
 Chewed bitter ashes, which th'offended taste
 With spattering noise they rejected.
 (Paradise Lost, X, 564-7) (136)

En cuanto a la imagen de la muerte como caída del cuerpo y el alma juntos puede proceder de la comparación que hace Milton de la muerte con la caída del fruto maduro. El Angel enviado, Miguel, explica a Adán y a Eva cómo vivirán hasta que, al igual que el fruto maduro, caigan sobre la madre tierra:

So may'st thou live, till like ripe fruit thou drop
 (Paradise Lost, XI, 535) (137)

En lo que se refiere a la posible influencia de Milton sobre el teatro de Eliot, se ha observado que la construcción clásica de Murder in the Cathedral está más cerca de Samson Agonistes que del drama griego (138).

También se ha mencionado una cierta similitud entre ambas obras en cuanto al tono (139).

La deuda de Eliot como poeta hacia Milton se limita a un reducido número de ecos verbales. Así pues, todo deseo de igualar el papel de Milton al de Dante en la poesía eliotiana, aunque pudiera parecer una sugerencia atractiva (140), debe ser rechazado como falto de fundamento. Las huellas impresas por Milton en algunos poemas de Eliot son incomparables con la auténtica influencia ejercida por Dante.

NOTAS AL CAPITULO VIII

1. T.S.E., To Criticize, p. 19.
2. T.S.E., "The Metaphysical Poets", T.L.S., 1031 (Oct. 20, 1921) pp. 669-70. Se trata de la reseña sobre Herbert John Clifford GRIERSON, Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler, Oxford, The Clarendon Press, 1921. Repr. en Selected Essays, pp. 281-91.
3. E.P. BOLLIER, "T.S. Eliot and John Donne: A Problem in Criticism", Tulane Studies in English, IX (1959) p. 103 y G.S. FRASER, "T.S. Eliot: A Re-appraisal", Revue des Langues Vivantes, XXXIV (Dec., 1963) p. 566.
4. T.S.E., Selected Essays, p. 282.
5. Ob. cit., pp. 287-8.
6. Graham HUGH, "The Poet as Critic", David NEWTON-DE MOLINA (ed.), The Literary Criticism of T.S. Eliot, London, The Athlone Press, 1977, pp. 51-2.
7. T.S.E., To Criticize, p. 16.
8. René WELLEK, "The Criticism of T.S. Eliot", Sewanee Review, LXIV (Summer, 1956) pp. 437-8.
9. T.S.E., "Donne in Our Time", en Theodore SPENCER (ed.), A Garland for John Donne, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1931, p. 3.
10. T.S.E., To Criticize, p. 21.
11. Ob. cit., p. 22.
12. Ob. cit., p. 21.
13. T.S.E., Homage to John Dryden. Three Essays on Poetry of the Seventeenth Century, London, Hogarth Press, 1924.
14. Ob. cit., p. 9.
15. T.S.E., "An Italian Critic on Donne and Crashaw", T.L.S., 1248 (Dec. 17, 1925) p. 878.
16. T.S.E., "The Author of 'The Burning Babe'", T.L.S., 1278 (July 29, 1926) p. 508.
17. T.S.E., "The Silurist", Dial, LXXXIII, 3 (Sept., 1927) pp. 259-63.
18. T.S.E., "The Prose of the Preacher: The Sermons of Donne", Listener, II, 25 (July 3, 1929) pp. 22-3; "Thinking in Verse: A Survey of Early Seventeenth-Century Poetry", Listener, III, 61 (March 12, 1930) pp. 441-3; "The Devotional Poets of the Seventeenth Century: Donne, Herbert, Crashaw", Listener, III, 63 (March 26, 1930) pp. 552-3; "Mystic and Politician as Poet: Vau-

- ghan, Traherne, Marvell, Milton", Listener, III, 64 (April 2, 1930) pp. 590-1; "The Minor Metaphysicals: From Cowley to Dryden", Listener, III, 65 (April, 1930) pp. 641-2 y "John Dryden", Listener, III, 66 (April 16, 1930) pp. 688-9.
19. T.S.E., On Poetry, pp. 45-6 y Selected Essays, p. 391.
20. T.S.E., George Herbert, London, Longmans, Green & Co., 1962.
21. T.S.E., On Poetry, pp. 46-7.
- 21 bis. Richard F. GILES, en "A Note on April", T.S.Eliot Newsletter, I (Spring, 1974) p. 3, analiza el primer verso de The Waste Land relacionándolo con el significado que tiene el mes de abril (cuando, según una tradición, ocurrirá el Juicio Final) en "To Doctor Alabaster" y "Master Herrick's Farewell unto Poetry". Giles sugiere que Eliot pudo recordar la idea expresada por Herrick, pero el estudioso no trata de presentar los versos del poeta como una fuente en sentido estricto.
22. Henry VAUGHAN, The Works of Henry Vaughan, Oxford, Clarendon Press, 1914, vol. II, pp. 522-3.
23. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, Chicago, University of Chicago Press, 1956, p. 44.
24. Ob. cit., p. 272.
25. Henry VAUGHAN, Works, vol. II, p. 462.
26. Cfr. el interesante estudio de Elsie LEACH, "T.S. Eliot and the School of Donne", Costerus, III (1972) pp. 163-80.
27. T.S.E., To Criticize, p. 21.
28. Ob. cit., pp. 21-2.
29. T.S.E., "Swinburne and the Elizabethans", Athenaeum, 4664 (Sept. 19, 1919) pp. 909-10.
30. T.S.E., "Ben Jonson", T.L.S., 930 (Nov 13, 1919) pp. 637-8. En Selected Essays cfr. p. 155.
31. T.S.E., "Philip Massinger", T.L.S., 956 (May 27, 1920) pp. 325-6. En Selected Essays cfr. p. 269.
32. Logan Pearsall SMITH, Donne's Sermons: Selected Passages.
33. T.S.E., "The Preacher as Artist", Athenaeum, 4674 (Nov. 28, 1919) p. 1252.
34. Ob. cit., p. 1253.
35. T.S.E., "Andrew Marvell", en Andrew Marvell 1621-1678, London, O.U.P., 1922, pp. 63-70. Repr. en Selected Essays, pp. 292-304; cita de las pp. 292-3.
36. Ob. cit., p. 293.
37. T.S.E., "The Metaphysical Poets", ib., pp. 669-70.
38. T.S.E., "John Donne", Nation & Athenaeum, XXXIII, 10 (June 9, 1923), p. 332.
39. T.S.E., "Andrew Marvell", Nation & Athenaeum, XXXIII, 26 (Sept. 29, 1923) p. 809.
40. T.S.E., Selected Essays, p. 345.

41. Ob. cit., p. 351.
42. T.S.E., On Poetry, p. 136.
43. T.S.E., For Lancelot, p. 36.
44. T.S.E., Selected Essays, pp. 133-9.
45. T.S.E., "The Prose of the Preacher: The Sermons of Donne", ib., pp. 22-3.
46. T.S.E., "Rhyme and Reason: The Poetry of John Donne", Listener, III, 62 (March 19, 1930) pp. 502-3.
47. T.S.E., "The Devotional Poets of the Seventeenth Century: Donne, Herbert, Crashaw", ib., p. 552.
48. T.S.E., "The Minor Metaphysicals: From Cowley to Dryden", ib., p. 642.
49. T.S.E., "Introduction", en Samuel JOHNSON, London: A Poem, and the Vanity of Human Wishes, London, Etchells & Macdonald, 1930, p. 11.
50. En Theodore SPENCER (ed.), A Garland for John Donne, pp. 3-19.
51. T.S.E., "John Dryden - I. The Poet Who Gave the English Speech", Listener, V, 118 (April 15, 1931) pp. 621-2.
52. T.S.E., Selected Essays, p. 224.
53. T.S.E., "What is Minor Poetry?" (1944), "Johnson as Critic and Poet" (1944) y "Milton" (1947) repr. On Poetry; cfr. pp. 48, 160 y 159.
54. John DUNNE, Complete Poetry and Selected Prose, (ed. by John Hayward), London, The Nonesuch Press, 1976, p. 46. Sobre la cita de Eliot en "The Metaphysical Poets", vid supra p. 580.
55. Cfr. David HEAD, "Arms and the Man: A Note on 'Prufrock'", Yeats Eliot Review, V, 1 (1978) p. 21.
56. John DUNNE, Complete Poetry, p. 4.
57. Aileen SHAFER, "Eliot Re-Donne: The Prufrockian Spheres", Yeats Eliot Review, V, 2 (1978) pp. 39-43.
58. John DUNNE, Complete Poetry, p. 36.
59. A. ALVAREZ, "Eliot and Yeats: Orthodoxy and Tradition", The Twentieth Century, CLXII (Aug./Sept., 1957) p. 151.
60. John DUNNE, Complete Poetry, p. 39.
61. Vid supra pp. 204-5. Vid infra pp. 809-11.
62. John DUNNE, Complete Poetry, p. 513.
63. Información dada a conocer por Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, London & Boston, Faber & Faber, 1978, p. 35.
64. George WILLIAMSON, The Talent of T.S. Eliot, Seattle, University of Washington Book Store, 1929, p. 7.
65. Ob. cit., pp. 10, 13, 25-6.
66. Robert Cecil BALD, Donne's Influence in English Literature, Norpeth, St. John's College Press, 1932, p. 62.
67. Ob. cit., p. 58.
68. H.W. HAUSERMANN, L'Oeuvre poétique de T.S. Eliot, Montreux, Les

- Editions du Mois Suisse, 1940, p. 4.
69. F.O. MATTHIESSEN, The Achievement of T.S. Eliot, London, O.U.P., 1947, p. 15, 1ª ed. 1935.
 70. G.S. FRASER, "A Language by Itself" en Richard MARCH (ed.), T.S. Eliot: Symposium, London, Editions Poetry London, 1948, pp. 167-9.
 71. David MORRIS, The Poetry of Gerard Manley Hopkins and T.S. Eliot in the Light of the Donne Tradition, Bern, Arnaud Druck, 1953.
 72. Ob. cit., p. 80.
 73. Ob. cit., p. 86.
 74. Ob. cit., pp. 90-4.
 75. Ob. cit., p. 96.
 76. Ob. cit., pp. 98-101.
 77. Ob. cit., p. 123.
 78. Ob. cit., pp. 131-2.
 79. Ob. cit., pp. 133-4.
 80. Robert M. ADAMS, "Donne and Eliot: Metaphysicals", Kenyon Review, XVI (Spring, 1954) pp. 278-91.
 81. B.N. CHATURVEDI, T.S. Eliot, Delhi, Kitab Mahal, 1963, p. 5.
 82. Sunil Kanti SEN, Metaphysical Tradition and T.S. Eliot, Calcutta, Firma K.L. Mukhopadhyay, 1965, pp. 101 y 118.
 83. Northrop FRYE, T.S. Eliot, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1963, p. 30.
 84. A. ALVAREZ, "Eliot and Yeats: Orthodoxy and Tradition", *ib.*, p. 151.
 85. Jagannath CHAKRAVORTY, "Thoughts on Eliot", en P. LAL (ed.), T. S. Eliot: Homage from India, Calcutta, Writers' Workshop, 1965, pp. 27-3.
 86. T.S.E., Selected Essays, p. 239.
 87. T.S.E., To Criticize, p. 16.
 88. E.P. BOLLIER, "T.S. Eliot and John Donne: A Problem in Criticism", Tulane Studies in English, IX (1959) pp. 103-16.
 89. T.S.E., "Andrew Marvell", T.L.S., 1002 (March 31, 1921) pp. 201-2. Repr. en Selected Essays, pp. 292-304.
 90. William BHPSCU, "Eliot and Politics", T.S. Eliot Review, II, 2 (Fall, 1975) p. 3.
 91. T.S.E., Selected Essays, p. 304.
 92. En cualquier caso, la redacción correcta exigiría el uso de en: on n'en fait plus, en lugar de on ne fait plus.
 93. Vid supra pp. 580-1.
 94. T.S.E., "Andrew Marvell" (1923), *ib.*, p. 309.
 95. T.S.E., "Mystic and Politician as Poet: Vaughan, Traherne, Marvell, Milton", *ib.*, p. 591.
 96. Bruce KING, "Prufrack and Marvell", T.S. Eliot Review, I (Spring, 1974) pp. 5-6.
 97. Vid supra p. 432.

98. Elsie LEACH, en ""Gerontion" and Marvell's "The Garden"", English Language Notes, XIII, 1 (Sept., 1975) pp. 45-8, ha indicado que existen paralelismos irónicos entre "Gerontion" y "The Garden". Basándose en ciertas correspondencias, Elsie Leach ha sugerido, sin demostrar su tesis con argumentos convincentes, que "The Garden" podría ser el punto de partida tomado por Eliot para escribir "Gerontion".
99. T.S.E., On Poetry, pp. 138-45 y 146-61.
100. Herbert HOWARTH, "Eliot and Milton: The American Aspect", University of Toronto Quarterly, XXX (1961) pp. 150-62.
101. "Antipathy to Milton had been communicated to him by Ezra Pound" escribe Mario Praz en "T.S. Eliot as a Critic", Sewanee Review, LXXIV, 1 (Winter, 1966) p. 267. De la misma opinión son Nemi D'AGOSTINO, Ezra Pound, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, p. 36 y Fausto FIUMI, "Virgilio e il classicismo di T.S. Eliot", Studi Americani, XVII (1971) p. 127.
102. Vid infra p. 1074.
103. T.S.E., "Ben Jonson", T.L.S., 930 (Nov. 13, 1919) pp. 637-8. Cfr. en Selected Essays, p. 160.
104. T.S.E., "The Naked Man", Athenaeum, 4685 (Feb. 13, 1920) pp. 200-9. Cfr. en Selected Essays, p. 321.
105. T.S.E., "John Dryden", T.L.S., 1012 (June 19, 1921) pp. 261-2. En Selected Essays, p. 311.
106. T.S.E., "The Metaphysical Poets", T.L.S., 1031 (Oct. 20, 1921) pp. 669-70.
107. T.S.E., Selected Essays, p. 288.
108. T.S.E., "Andrew Marvell" (1923), ib., p. 809.
109. T.S.E., Selected Essays, p. 103.
110. T.S.E., "Introduction", en Samuel JOHNSON, London, p. 13.
111. T.S.E., "Mystic and Politician as Poet: Vaughan, Traherne, Marvell, Milton", ib., p. 591.
112. En Herbert READ (ed.), Essays and Studies by Members of the English Association, vol. XXI, Oxford, Clarendon Press, 1936, pp. 32-40.
113. T.S.E., On Poetry, p. 141.
114. Ob. cit., p. 145.
115. Herbert HOWARTH, "Eliot and Milton", ib., p. 155.
116. B. WENDELL, The Temper of the Seventeenth Century in English Literature, New York, 1904.
117. T.S.E., On Poetry, pp. 34-5.
118. Ob. cit., p. 45.
119. Ob. cit., p. 50.
120. Ob. cit., p. 58.
121. Ob. cit., pp. 64-5.
122. The Henrietta Hertz Lecture pronunciada el 26 de marzo de 1947

ante la Academia Británica y posteriormente en el Museo Frick de Nueva York. Fue publicada en Londres por Geoffrey Cumberlege, Arden House, en el mismo año, y por Sewanee Review, LVI, 2 (April/June, 1948) pp. 185-209. En 1951 la conferencia apareció impresa en el volumen XXXIII de los Proceedings of the British Academy, pp. 61-79. Finalmente quedó incluida en la colección de ensayos On Poetry and Poets, pp. 146-61.

123. Eliot ya había expresado esta idea en "What is a Classic?". Vid supra p. 613.
124. T.S.E., On Poetry, p. 149.
125. Ob. cit., p. 155.
126. Ob. cit., p. 155.
127. Ob. cit., p. 157.
128. Ob. cit., p. 158.
129. Ob. cit., pp. 160-1.
130. T.S.E., "Letter to the Editor: Mr. Eliot on Milton", Sunday Times (Nov. 16, 1947) p. 6.
131. T.S.E., To Criticize, pp. 23-4.
132. Paradise Lost, IV, 140, en John MILTON, Poetical Works (ed. by Douglas Bush), London, O.U.P., 1969, p. 278.
133. B.G. SOUTHAM, A Student's Guide to the Selected Poems of T.S. Eliot, London, Faber & Faber, 1974, p. 35. Southam no consigna la fuente de su información.
134. Philip R. READINGS, T.S. Eliot, New York, Twayne Publishers, 1964, pp. 100-1.
135. John MILTON, Poetical Works, p. 521.
136. Ob. cit., p. 411.
137. Ob. cit., p. 436.
138. Frank WILSON, Six Essays on the Development of T.S. Eliot, London, The Fortune Press, 1946, pp. 47-8.
139. Kristian SMIDT, Poetry and Belief in the Work of T.S. Eliot, London, Routledge & Kegan Paul, 1961, p. 103.
140. Esto propuso Robert J. ANDREACH en "Paradise Lost and the Christian Configuration of The Waste Land", Papers on Language and Literature, V (Summer, 1969) pp. 296-309.



María Teresa Gibert Maceda

TP
1983
008-II



x -53-171189-6

FUENTES LITERARIAS EN LA POESIA DE T.S. ELIOT

TOMO II



ARCHIVO

Departamento de Lengua y Literatura Inglesa
Sección de Filología Moderna
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1983

Colección Tesis Doctorales. Nº 8/83



BIBLIOTECA

© María Teresa Gibert Maceda
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1983
Xerox 9200 XB 480
Depósito Legal: M-40207-1982

María Teresa GIBERT MACEDA

FUENTES LITERARIAS EN LA
POESIA DE T.S. ELIOT

Tomo II

Director: Prof. Dr. D. Esteban
PUJALS FONTRDONA, Catedrático
de la Universidad.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Filología
Departamento de Lengua y Literatura Inglesas
Año 1981.

"

IX

AUTORES INGLESES DEL SIGLO XVIII

Entre los literatos de su patria de adopción, T.S. Eliot se sintió atraído en diversa medida por los dramaturgos isabelinos y jacobeos, los poetas metafísicos del siglo XVII, los románticos, los victorianos e incluso por algunos de sus contemporáneos. En todos estos grupos, escuelas o generaciones hay una cohesión y unas características similares que permiten definir la deuda de Eliot como poeta hacia cada conjunto, aunque también se analice en particular el influjo ejercido individualmente por los autores.

Ahora bien, Jonathan Swift, Alexander Pope, Samuel Johnson y Oliver Goldsmith no pueden integrarse en ninguno de los grupos mencionados ni forman uno entre ellos, pues sólo tienen en común el pertenecer a la literatura inglesa del siglo XVIII. Como las huellas impresas por estos escritores sobre la poesía de Eliot son escasas en número y de reducida importancia, en vez de dedicar a cada uno un capítulo aparte, parece más conveniente reunirlos aquí, advirtiendo que resulta imposible generalizar acerca de su influjo.

JONATHAN SWIFT (1667-1745)

have clipt his Wings, pared his Nails

Who clipped the lion's wings
And flea'd his rump and pared his claws?

T.S. Eliot raras veces mencionó a Jonathan Swift en su obra crítica y nunca le dedicó atención detallada. En 1928 reseñó con gran severidad la biografía publicada por Shane Leslie bajo el título de The Skull of Swift. Reconociendo que la obra era brillante y que estaba bien documentada, le objetaba el no haber profundizado en el misterio de Swift y en este sentido consideraba mejores los breves estudios que sobre el autor habían escrito Thackeray y Charles Whibley (1).

En un ensayo sobre Cyril Tourneur, Eliot tuvo la curiosa idea de contrastar The Revenger's Tragedy con Gulliver's Travels juzgando la segunda obra como un comentario objetivo del mundo mucho más terrible que la primera. Esta parece ser la única ocasión en que se explayó al opinar sobre Swift:

"For Swift had himself enough pettiness, as well as enough sin of pride, and lust of dominion, to be able to expose and condemn mankind by its universal pettiness and pride and vanity and ambi-

tion; and his poetry, as well as his prose, attests that he hated the very smell of the human animal."
(2).

La crítica de Eliot evidencia que, además de Gulliver's Travels, el escritor conocía The Drapier's Letters (3) y uno de sus poemas demuestra que también había leído A Tale of a Tub.

Como bien ha puesto de relieve R.C. Turner (4), en "Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar" se encuentra un eco verbal de A Tale of a Tub. A través de la figura vana y pomposa del Autor, Swift satiriza las actitudes de la literatura de su tiempo. El Autor elogia las virtudes y logros de sus compañeros escritores:

"(...) by which [writings] the Writers of and for Grub-Street, have in these later Ages so nobly triumph'd over Time; have clipt his Wings, pared his Nails, filed his Teeth, turn'd back his Hour-Glass, blunted his Scythe, and drawn the Hob-Nails out of his Shoes." (5).

Swift emplea como símbolo del Tiempo la imagen del león alado de afiladas garras cuyas alas y uñas se ven cortadas por los malos escritores. Inspirándose en este texto, y para expresar las mutilaciones que ha sufrido Venecia en particular y la civilización occidental en sentido amplio, Eliot ha puesto una remodelación de la frase del Autor en boca de Burbank quien, con una "Baedeker" en el bolsillo como guía para comprender la herencia cultural europea, medita sobre las ruinas

del tiempo frente a los leones de San Marcos:

Who clipped the lion's wings
And flea'd his rump and pared his claws?
Thought Burbank, meditating on
Time's ruins, and the seven laws.
(*"Burbank"*, 29-32)

Esta es probablemente la única huella de Swift en la poesía eliotiana, de tan escasa importancia como los comentarios de Eliot sobre el escritor.

Por otra parte, parece ser que el poeta reconoció haber aludido conscientemente a Jonathan Swift en unos versos contenidos en el monólogo del espíritu de *"Little Gidding"*:

(...) impotence of rage
At human folly, and the laceration
Of laughter at what ceases to amuse.
And last, the rending pain of re-enactment
Of all that you have done, and been; the shame
Of motives late revealed, and the awareness
Of things ill done and done to others' harm
Which once you took for exercise of virtue.
Then fools' approval stings, and honour stains.
(*"Little Gidding"*, 135-43)

El propio Eliot habría añadido que tal referencia asocia a Swift con Yeats (6).

Así pues, la deuda de Eliot hacia Swift es mínima, pues se reduce a un simple eco verbal y a una alusión consciente cuyo significado en su poesía no debe exagerarse. Podrían establecerse algunos puntos de contacto entre las personalidades de Jonathan Swift y de T.S. Eliot; ahora bien, en un estudio de fuentes literarias debe tenerse presente que la vena satírica de Eliot se vió alimentada principalmente por otros autores y que en este sentido el influjo de Swift sólo pudo ser general.

ALEXANDER POPE (1688-1744)

peel'd, patch'd

patched and peeled

A lo largo de la obra crítica de Eliot, principalmente centrada en temas de literatura europea con un énfasis especial sobre los autores ingleses, sorprende la ausencia de Alexander Pope. El silencio sólo quedó roto en una ocasión, cuando Eliot, al intentar definir al escritor clásico, rechazó la posibilidad de que Pope lo fuera, aún reconociendo que había sido quien más se había acercado al ideal clásico en las letras inglesas. Al mismo tiempo, observaba:

"(...) we cannot see English literature as a whole, or aim rightly in the future, without a critical appreciation of the degree to which the classical qualities are exemplified in the work of Pope: which means that unless we are able to enjoy the work of Pope, we cannot arrive at a full understanding of English poetry." (7)

La frase, aislada en una extensa obra crítica, no puede citarse como muestra de una determinada actitud hacia el poeta. Ahora bien, el no haberse referido con asiduidad a la pro-

ducción de Pope, aunque haga suponer que las preferencias del crítico se dirigieron en un sentido diferente, no implica un desconocimiento de ella por parte de Eliot. En este caso, no la crítica, sino la poesía eliotiana revela claros indicios de una atenta lectura de la obra de Pope.

Por ejemplo, J.P. Hart (8), comparando la forma en que Pope y Eliot reflejaron sus conceptos sobre la degradada civilización occidental en el tercer libro de The Dunciad y en "Gerontion" respectivamente, descubrió que en:

(...) patched and peeled in London
("Gerontion", 10)

se encuentra un eco verbal de una frase de Pope. Cuando, en un sueño, Settle conduce a Cibber a una montaña desde la cual le muestra el pasado, el presente y el futuro, ambos contemplan a Inglaterra sucumbiendo a la misma oscuridad que ya había destruido Roma:

Behold you isle, by palmers, pilgrims trod,
Men bearded, bald, cow'd, uncowl'd, shod, unshod,
Peel'd, patch'd, and pye-bald, linsey-woolsey brothers.
(The Dunciad, III, 113-5)

Aunque Eliot en su poema probablemente no deseó aludir de manera consciente a la obra de Pope, la frase debió de quedar grabada en su memoria y surgir al emplear imágenes que evocan la decadencia del mundo en que se halla inmerso "Gerontion".

También se ha sugerido que, en "Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar", Eliot habría derivado de ciertos pa-

sajes contenidos en The Essay of Man (IV, 291-2 y 308-10) su visión de Venecia, donde la belleza superficial oculta una sórdida realidad (9).

En el mismo sentido, se han encontrado paralelismos entre la visión del mundo patente en The Dunciad y la que se manifiesta en The Waste Land (10), paralelismos que en ningún modo constituyen fuentes literarias. Pero, si el influjo de Pope no aparece con claridad en The Waste Land, hoy puede afirmarse que su obra estuvo en la mente de Eliot durante la elaboración del poema. En efecto, la publicación de los borradores de The Waste Land ha dado a conocer una serie de pareados compuesta por cuarenta versos en los cuales el poeta había intentado parodiar The Rape of the Lock (11). A instancias de Ezra Pound, Eliot suprimió el fragmento:

" [Pound] (...) induced me to destroy what I thought an excellent set of couplets, for, said he, "Pope has done this so well that you cannot do it better; and if you mean this as a burlesque, you had better suppress it, for you cannot parody Pope unless you can write better verse than Pope --and you can't" (12).

Así pues, al desaparecer el episodio de Fresca, la huella de Pope en The Waste Land quedó reducida a unos lejanos ecos de The Rape of the Lock. En la dama que aparece al comienzo de "A Game of Chess" pueden haber confluído Cleopatra (13) y Belinda. Existe cierta similitud entre el tocador de la dama eliotiana y el de Belinda, donde:

Unnumber'd treasures ope at once, and here
 The various offerings of the world appear;
 From each she nicely culls with gracious toil,
 And decks the goddess with the glittering spoil,
 This casket India's glowing gems unlocks,
 And all Arabia breathes from yonder box.

(The Rape of the Lock, I, 129-34) (14)

The glitter of her jewels rose to meet it,
 From satin cases poured in rich profusion.
 In vials of ivory and coloured glass
 Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
 Unguent, powdered, or liquid -- troubled, confused
 And drowned the sense in odours;

(The Waste Land, 84-9)

En ambas descripciones se percibe el mismo ambiente de lujo, donde el brillo de las joyas se suma al intenso aroma de extraños perfumes produciendo así una atmósfera artificialmente exótica.

Finalmente, en "East Coker" se encuentra un pasaje:

The wounded surgeon plies the steel
 That questions the distempered part;
 Beneath the bleeding hands we feel
 The sharp compassion of the healer's art
 Resolving the enigma of the fever chart.

Our only health is the disease
 If we obey the dying nurse

Whose constant care is not to please
 But to remind of our, and Adam's curse,
 And that, to be restored, our sickness must grow worse.
 ("East Coker", 147-56)

que muestra una gran similitud con:

Imagination plies her dang'rous art,
 And pours it all upon the peccant part.
 Nature its mother, Habit is its nurse;
 Wit, Spirit, Faculties, but make it worse;
 (Essay on Man, II, 143-6) (15)

Si no se trata de una evocación deliberada con un mismo uso de imágenes tomadas de la medicina, existe al menos un eco inconsciente del ritmo y una sorprendente coincidencia en el vocabulario.

Así pues, la obra de Pope ha tenido un papel secundario en la elaboración de la poesía que Eliot publicó a lo largo de su vida. The Rape of the Lock ejerció un poderoso influjo sobre el episodio de Fresca, suprimido cuando aún se encontraba en los borradores de The Waste Land, y no han quedado pruebas de intentos similares en el resto de la poesía de Eliot. El poeta, probablemente desanimado por la enérgica advertencia de su amigo Ezra Pound, renunció definitivamente a imitar o parodiar la obra de Alexander Pope.

SAMUEL JOHNSON (1709-1784)

Grief aids disease, remember'd folly stings

Then fools' approval stings, and honour stains

Con respeto y con admiración se ha referido Eliot en diferentes ocasiones a la obra poética y crítica de Samuel Johnson. Eliot conocía muy bien la producción de Johnson y se había familiarizado de manera sorprendente con la biografía que de él escribió James Boswell¹ (16), pero el entusiasmo no le hizo perder objetividad en su tratamiento del escritor. Eliot siempre puso de relieve las cualidades de Johnson, pero también supo reconocer sus defectos y limitaciones.

Prueba de tal actitud es un ensayo de 1921 en el cual Eliot tuvo en cuenta las opiniones de Johnson acerca de los por éste llamados poetas metafísicos, aunque disintiera en gran medida con ellas (17). Aquí Johnson es calificado como crítico "shrewd and sensitive (though so limited)" (18).

Algunos años más tarde, al reseñar el libro del Prof. Hugh Walker English Satire and Satirists, Eliot estaba de acuerdo con el autor cuando éste había puesto especial énfasis en la

mediocridad derivativa de London e insistido en el hecho de que Johnson como escritor satírico y como poeta debería ser juzgado por la maravillosa obra The Vanity of Human Wishes (19).

Aparte de las citas sobre Johnson que se encuentran diseminadas por toda la crítica eliotiana, existen unos estudios en los cuales la atención se centra fundamentalmente en él. Se trata del prólogo a una edición de los poemas London y The Vanity of Human Wishes publicada en 1930 y de dos conferencias pronunciadas en 1944.

En la introducción a los dos poemas, Eliot alaba la capacidad que tuvo Johnson para emplear magníficamente la forma de Pope sin ser nunca su imitador (20) y al mismo tiempo lo considera un gran prosista (21). Compara London con The Vanity of Human Wishes y, si bien el segundo poema le parece superior, piensa que ambos se sitúan entre las mejores sátiras en verso del mundo. Finalmente, habiendo reconocido que existe poesía de mayor grandeza que la de Johnson (22), advierte en su verso las mismas cualidades que en su prosa y que en la mejor prosa de su tiempo (23).

En cuanto a las conferencias de 1944, se presentan en On Poetry and Poets como un ensayo titulado "Johnson as Critic and Poet" y dividido en dos partes. A lo largo de todo el estudio, Eliot considera a Johnson principalmente como crítico, aunque en la segunda parte también lo analiza como poeta, porque opina que sólo se puede entender la crítica que un poeta hace de la poesía si dicha crítica se relaciona con la poesía que el mismo autor escribe. Eliot sitúa a Johnson entre los tres mejores críticos de la literatura inglesa, junto a Dryden y a Coleridge y se detiene sobre todo en The Lives of

the Poets, obra que recibe los más entusiastas elogios a la vez que, con una gran comprensión, se citan algunos errores. Johnson resultó moderno en su tiempo como crítico (24), pero como poeta tuvo la desgracia de ser un escritor secundario al final de un movimiento iniciado por poetas mejores que él (25). De nuevo se compara London con The Vanity of Human Wishes y el juicio se inclina a favor del segundo poema pues, aunque en el primero haya buenos pasajes, no está totalmente logrado en conjunto, mientras que en el segundo Johnson parece haber encontrado el tema perfecto para demostrar su habilidad (26). Relacionando la teoría con la práctica poética de Johnson, Eliot señala cómo el escritor, que no mostraba gran poder de construcción en sus poemas, tampoco daba en su crítica importancia a la estructura. Eliot se interesa por dilucidar lo que ciertos conceptos, como la originalidad y la dicción poética, significaban para Johnson.

En conjunto, "Johnson as Critic and Poet" representa un objetivo y profundo análisis, prueba del tiempo y la energía que Eliot dedicó a reflexionar sobre el autor. Eliot continuó refiriéndose a Johnson como crítico. que era la faceta más apreciada por él, y en particular a Lives of the Poets, en su opinión una auténtica obra de arte (27).

Así pues, Johnson siempre estuvo presente en el espíritu de Eliot y su influencia directa sobre la crítica publicada por este último debió de ser considerable. Ahora bien, la evaluación concreta de dicha circunstancia no es el objeto del presente trabajo, sino el estudiar un aspecto que en este caso resulta decepcionante. En efecto, si la atención que Eliot dedicó a Johnson hubiera sido proporcional a la huella que éste dejó sobre la poesía de aquél, el comentario de las fuentes literarias derivadas de Johnson en la poesía

eliotiana ofrecería un gran atractivo. Pero aquí sucede como en otras ocasiones en que no ha podido aplicarse la regla según la cual a una más frecuente y detenida lectura corresponde un mayor influjo.

En el poema mismo de The Waste Land no ha quedado reflejada la influencia directa de Johnson, aunque sí en un fragmento contenido en los borradores y eliminado enérgicamente por Pound quien, además, con una palabra malsonante mostró su total desaprobación. El pasaje era un apóstrofe dirigido a Londres:

London, the swarming life you kill and breed,
Huddled between the concrete and the sky;
Responsive to the momentary need,
Vibrates unconscious to its formal destiny,

Knowing neither how to think, nor how to feel,
But lives in the awareness of the observing eye,
London, your people is bound upon the wheel!
Phantasmal gnomes, burrowing in brick and stone
and steel!

Some minds, aberrant from the normal equipoise
(London, your people is bound upon the wheel!)
Record the motion of these pavement toys
And trace the cryptogram that may be curled
Within these faint perceptions of the noise,
Of the movement, and the lights!

Not here, O Glaucon, but in another world.

(28).

Aunque la fuente de algún verso se encuentre en otro autor (por ejemplo, el séptimo, como el décimo, de los citados procede de Sir Edwin Arnold (29)), la inspiración del episodio en conjunto se debe a Johnson. Los versos de Eliot bien pudieran compararse con otros semejantes de London (30). El tono pesimista y moralizante del pasaje recuerda al poeta meditativo por excelencia que Johnson representaba para Eliot. Este debió de escribir tales versos con el poema London en mente, pero no sería oportuno llevar la comparación demasiado lejos.

Por otra parte, existe un verso en Four Quartets:

Then fools' approval stings, and honour stains
("Little Gidding", 143)

cuya fuente más probable se halla en el verso:

Grief aids disease, remember'd folly stings
(The Vanity of Human Wishes, 117)

Ha parecido conveniente el buscar en la poesía eliotiana los elementos derivados de Johnson y es preciso constatar que la deuda de Eliot en cuanto poeta hacia él es insignificante. En realidad, el influjo general sobre un breve fragmento de The Waste Land olvidado en la oscuridad de un borrador y la existencia de un único verso del que puede haberse derivado otro son dos datos que casi no merecería la pena reseñar, si no fuera porque la particular actitud crítica de Eliot hacia la obra de Johnson podría hacer concebir ideas falsas sobre la influencia que éste pudo tener sobre la poesía de aquél.

OLIVER GOLDSMITH (1730-1774)

When lovely woman stoops to folly

When lovely woman stoops to folly and

Eliot nunca se ocupó de comentar la obra de Goldsmith en sus escritos críticos, pero hizo uso de ella al escribir un verso de The Waste Land:

When lovely woman stoops to folly and
(The Waste Land, 253)

El verso está tomado de la canción que entona Olivia cuando vuelve al lugar donde fue seducida:

When lovely woman stoops to folly
And finds too late that men betray
What charm can soothe her melancholy,
What art can wash her guilt away?
The only art her guilt to cover,
To hide her shame from every eye,
To give repentance to her lover
And wring his bosom -- is to die (31).

Eliot tomó sólo el primer verso de la canción y continuó en un sentido totalmente opuesto al de Goldsmith:

When lovely woman stoops to folly and
 Paces about her room again, alone,
 She smooths her hair with automatic hand,
 And puts a record on the gramophone.

(The Waste Land, 253-6)

La actitud desesperada que muestra Olivia, su vergüenza y su profundo sentimiento de culpabilidad contrastan con la falta de significado que tiene la pérdida de la castidad en The Waste Land. La mujer en The Waste Land, cuando se queda sola, no da la más mínima importancia a lo que ha sucedido, se alisa el pelo y, en lugar de entonar tristes canciones, pone un disco en el gramófono.

Eliot citó la fuente en las notas que puso a The Waste Land. De todos modos, se trataba de un verso fácilmente reconocible; por medio de él, el lector evoca un mundo antiguo, lleno de valores, y se encuentra bruscamente ante un mundo vacío, sin emociones, de gestos mecánicos, donde no se piensa, ni se da importancia a ningún acto. Una vez más, apreciamos cómo Eliot consigue un efecto de contraste casi visual mediante la evocación del pasado al que inmediatamente contrapone el presente.

NOTAS AL CAPITULO IX

1. T.S.E., "An Extempore Exhumation", Nation and Athenaeum, XLIII, 14 (July 7, 1928) pp. 470, 472,
2. T.S.E., Selected Essays, p. 190.
3. T.S.E., Selected Essays, pp. 493-4.
4. Richard C. TURNER, "Burbank and Grub-Street: A Note on T.S. Eliot and Swift", English Studies, LII (Aug., 1971) pp. 347-8.
5. Jonathan SWIFT, A Tale of a Tub (ed. by A.C. Guthkelch and D. Nichol Smith), Oxford, Clarendon Press, 1958, p. 63.
6. Según Maurice JOHNSON, "The Ghost of Swift in Four Quartets", Modern Language Notes, LXIV (April, 1949) p. 273, quien asegura haber recibido una carta de T.S. Eliot (27-VI-1947) en tal sentido. Vid infra pp. 743-51.
7. T.S.E., On Poetry, p. 60.
8. Jeffery P. HART, "T.S. Eliot: His Use of Wycherley and Pope", Notes and Queries, IV (Sept., 1957) pp. 389-90.
9. Frances J. NEWTON, "Venice, Pope, T.S. Eliot and D.H. Lawrence", Notes and Queries, V (March, 1958) p. 119.
10. J.S. CUNNINGHAM, "Pope, Eliot and 'The Mind of Europe'", en A.D. MOODY (ed.), The Waste Land in Different Voices, London, Arnold, 1974, pp. 69-72.
11. V. ELIOT (ed.), The Waste Land, A Facsimile, p. 23.
12. T.S.E., "Introduction", en Ezra POUND, Selected Poems, London, Faber & Gwyer, 1928.
13. Vid supra p. 487.
14. Alexander POPE, Poetical Works, London, Stanhope Press, 1805, vol. I, p. 64.
15. Jae Ho LEE, "Alexander Pope in Eliot's 'East Coker'", Notes and Queries, X (Oct., 1963) p. 381.
16. Herbert READ, en "T.S. E. -- A Memoir", Sewanee Review, LXXXIV (Winter, 1966) p. 49, cuenta cómo se divertían Eliot y Frank Horley con un juego de preguntas y respuestas sobre The Life of Johnson de Boswell.
17. T.S.E., Selected Essays, p. 283-6 y 290-1.
18. Ob. cit., p. 285.
19. T.S.E., "English Satire", T.L.S., 1247 (Dec. 10, 1925) p. 854.
20. T.S.E., "Introduction" en Samuel JOHNSON, London: A Poem and the Vanity of Human Wishes, London, Etchells & Macdonald, 1930, p. 11.
21. Ob. cit., p. 15.
22. Ob. cit., p. 16.
23. Ob. cit., p. 17.

24. T.S.E., "Johnson as Critic and Poet" (1944), en On Poetry, p. 176.
25. Ob. cit., p. 162.
26. Ob. cit., pp. 178 y 180.
27. T.S.E., "The Frontiers of Criticism" (1956), en On Poetry, p. 104.
28. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 31.
29. Vid infra p.712.
30. Helen WILLIAMS, T.S. Eliot: The Waste Land, London, Edward Arnold, 1968, pp. 90-1.
31. Oliver GOLDSMITH, The Vicar of Wakefield, en Selected Works (Chosen by Richard Garnett), Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1951, p. 149.

643

X

POETAS ROMANTICOS INGLESES

La aversión de T.S. Eliot hacia el romanticismo es un lugar común en la crítica sobre el autor. Se trata de una gran verdad que, sin embargo, exige algunas matizaciones. En primer lugar, es importante puntualizar que la antipatía del escritor hacia los románticos no se extendió a lo largo de toda su vida y que, además, sufrió ciertas variaciones durante ella.

Entre las primeras lecturas de Eliot se encontraron las obras de los románticos ingleses que, junto a las de los victorianos, despertaron su entusiasmo juvenil. Bajo el influjo de tales obras nacieron sus primeros poemitas líricos escritos antes de 1909, es decir, previos a la influencia de Laforgue. En las breves composiciones de 1905 a 1908 se percibe un verso bastante artificial, sin originalidad alguna en las imágenes, puramente imitativo de los modelos adoptados.

El descubrimiento de Laforgue en 1909 significó para Eliot un abandono casi total de los autores que venía apreciando y una absorción exclusiva en la obra del poeta francés. Así, el principal motivo del distanciamiento con respecto a los románticos ingleses no fue una súbita repul-

sa hacia ellos, sino la atracción que sobre el joven ejerció un autor nuevo para él, hallado por sí mismo y no estudiado en clase.

Al progresivo alejamiento de los románticos, debido a la aparición de otros centros de interés, vino a sumarse un factor más. Entre los profesores de Harvard preferidos por Eliot se encontraba Irving Babbitt, cuyas teorías contra el romanticismo inmediatamente suscribió el alumno. A partir de entonces, el antirromanticismo fue arraigando en el joven escritor, quien dio amplias muestras de él, especialmente en sus primeros ensayos críticos (1).

Quizás el mayor alegato antirromántico de Eliot se halle en "Tradition and the Individual Talent" (1919) (2). Aquí no se emplea el término romanticismo y se evita nombrar a los autores pertenecientes al movimiento, aunque en la cita de la frase "emotion recollected in tranquillity" (fórmula negativamente comentada por el crítico) hay una clara alusión a Wordsworth. "Tradition and the Individual Talent" representa un ataque sistemático a los valores y principios básicos de los románticos. Por ejemplo, frente a la exaltación de lo individual y lo original, se elogia el buen uso de la tradición literaria; frente a la idea de que los conocimientos pervierten o dejan mortecina la sensibilidad poética, se reafirma la necesidad que tiene el poeta de adquirir saber, en particular acerca del pasado literario. Asimismo, en este ensayo aparece por vez primera un concepto clave en la crítica eliotiana que se contrapone también a los principios románticos: la despersonalización del artista. Según Eliot, el progreso del artista es un sacrificio continuo, una continua extinción de la personalidad (3); el artista no tiene una personalidad que expresar,

sino un medio en el cual se combinan las impresiones y las experiencias importantes en la poesía, aunque insignificantes quizás en la vida (la personalidad) del poeta (4).. Finalmente, Eliot pone de relieve lo que a su juicio es un error: la búsqueda de nuevas emociones con el fin de expresarlas en la poesía (5). Aquí es donde se incluye el ataque directo a la fórmula "emotion recollected in tranquillity" que, según el crítico, ni es emotion, ni recollected, ni tranquillity.

"Tradition and the Individual Talent" es el ensayo donde con mayor nitidez se perfila la oposición de Eliot a todo lo que habían elogiado los románticos. De una forma ya no tan sistemática, el autor continuó manifestando sus reservas hacia el movimiento a través de alusiones marcadamente peyorativas desperdigadas en diversos artículos. Como ejemplo de comentario de este tipo podría citarse la irónica frase:

"[George] Wyndham was a Romantic; the only cure for Romanticism is to analyse it." (6)

A continuación, afirma que lo permanente y bueno en el romanticismo es la curiosidad, pero un poco más adelante se burla del uso romántico de la curiosidad, que no se emplea, según él, para penetrar en el mundo real, sino para completar los variados aspectos de un mundo creado por uno mismo.

"Romanti/cism is a short cut to the strangeness without the reality, and it leads its disciples only back upon themselves." (7)

La definición es claramente desfavorable y muestra que la actitud negativa del autor hacia el movimiento se prolongó a través del tiempo.

La antipatía hacia los románticos por parte de Eliot no le cegó hasta el punto de olvidar su papel en la tradición literaria. Por ello, es preciso resaltar cómo, en medio de los ataques, afirmó que la fase romántica había sido esencial, no sólo en Inglaterra, sino también en toda Europa (8).

Aunque era nuestra intención omitir la cita en el presente trabajo, en un análisis de la actitud eliotiana frente al romanticismo resulta obligado recordar la famosa frase con la que en 1928 describió Eliot el punto de vista general de los ensayos recogidos en el volumen For Lancelot Andrewes:

"(...) classicist in literature, royalist politics, and anglo-catholic in religion."
(9)

Del pronunciamiento que tanto lamentó su autor (por el empeño con que los críticos hicieron que le persiguiera toda su vida) aquí interesa la primera parte. El escritor se definió en 1928 como "clásico" frente a "romántico", en literatura. Sólo unos años antes, en 1923, había mencionado las que en su opinión eran diferencias fundamentales entre

clasicismo y romanticismo:

"(...) the difference between the complete and the fragmentary, the adult and the immature, the orderly and the chaotic." (10)

Ahora bien, lo que un escritor asegura en un momento determinado no debe ser erigido como principio inalterable suscrito durante toda su existencia. En realidad, la oposición de Eliot al romanticismo y su apoyo entusiasta del clasicismo se fueron diluyendo con los años. Su interés por la cuestión fue decreciendo y, hacia el final de su vida, comentó la definición que en 1928 había hecho de sí mismo como clasicista con las siguientes palabras:

"(...) as for Classicism and Romanticism, I find that the terms have no longer the importance to me that they once had." (11)

La frase no sugiere un cambio brusco de opinión, sino más bien una cierta indiferencia, una especie de cansancio y un deseo de apartar el tema que ya causa tedio debatir, quizás todo ello sumado a una lenta y progresiva comprensión de los aspectos más positivos del romanticismo. Eliot no había cambiado súbitamente su aversión hacia los románticos por admiración, pero con una parte hacía tiempo que había cesado en sus ataques contra el romanticismo en general y por otra fue expresando opiniones favorables sobre algunos autores pertenecientes al movimiento, como es el caso de Byron y en cierta medida el de Coleridge.

Algo se ha escrito sobre las cualidades que Eliot comparte con los románticos y se ha llegado a asegurar que él encarna los vicios y las virtudes de todos ellos (12). Aquí los críticos deberían distinguir muy bien qué es lo esencialmente romántico, pues el lector comienza a tener la impresión de que el calificativo se emplea de manera tan indiscriminada que serviría para los escritores de todos los tiempos y todas las épocas, de la literatura universal. Desde luego, resulta evidente que, a la vista de lo que el propio autor entendía por "romántico", sería erróneo calificarle como tal y para convencerse de ello basta repasar "Tradition and the Individual Talent" con la poesía eliotiana en mente. Llamar a Eliot "romántico" es más absurdo aún que llamarlo "poeta metafísico", en especial si se considera cómo él mismo se situó en el extremo opuesto al hablar de su punto de vista clasicista en literatura. Quien identifica la poesía eliotiana con la de los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII comete la ligereza de asociar obras tan distantes en el tiempo por haber simplificado las características que tienen en común. Ahora bien, el identificar la poesía de Eliot con la de los románticos ingleses ya no es una ligereza, sino una auténtica aberración.

El analizar la poesía eliotiana en busca de huellas impresas en ella por los románticos ingleses es una tarea de escaso fruto. Sólo pequeños detalles, ecos lejanos y nimiedades han sido el resultado de las investigaciones en tal sentido. Considerando las obras de Wordsworth, Coleridge, Lord Byron, Shelley y Keats, únicamente el caso de Byron merece cierto interés^y por ello se le dedicará atención

aparte más adelante. Sobre los demás, unas breves palabras bastan para indicar lo ínfimo de la deuda de Eliot hacia ellos.

Por ejemplo, a pesar de los esfuerzos realizados por demostrar la deuda de Eliot hacia William Wordsworth (13), lo cierto es que, salvo el posible aunque no seguro eco del título "Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood" en el de "Whispers of Immortality", nada sustancial parece haberse derivado del romántico en la poesía eliotiana. Evidentemente, la afinidad entre ambos puede ser objeto de extensas elucubraciones, pero no constituye prueba de influencia alguna.

En lo que se refiere a Coleridge, varios autores han comparado The Waste Land con The Ancient Mariner poniendo de relieve los aspectos que ambos poemas tienen en común, pero sin intentar siquiera proponer a este último como fuente del primero (14). Por otra parte, se ha sugerido la posibilidad de que la primera sección de "Christabel" inspirara un fragmento de Murder in the Cathedral (15); el hecho es quizás cierto, aunque la mera adaptación aislada de unos versos de un poema en un pasaje de un drama es una base poco sólida para suponer que existe una influencia real de Coleridge sobre la poesía de Eliot. En cuanto al hipotético influjo de la crítica de Coleridge sobre la de Eliot, es éste un punto que exigiría un estudio minucioso y que no se tratará aquí por exceder los límites del presente trabajo (16).

Se ha señalado algún hipotético e irrelevante eco de Shelley en la poesía eliotiana (17), pero, en realidad, lo realmente significativo de la actitud de Eliot hacia

este poeta es la terrible aversión que por él sintió.

Shelley fue probablemente el romántico más detestado por Eliot quien, con el paso del tiempo y tras la lectura de una obra de Leone Vivante (18) que él prologó, suavizó sus opiniones e incluso llegó a apreciarlo (19).

Tampoco Keats parece haber afectado particularmente la poesía eliotiana. En todo caso, la crítica casi no ha estudiado esta faceta (quizás por lo poco prometedora que se presenta la investigación) y cuando lo ha hecho no ha alcanzado conclusiones de gran importancia (20).

Como se ha indicado anteriormente, entre los románticos, sólo Lord Byron representó un verdadero interés para Eliot durante unas etapas de su vida y ejerció sobre él un influjo que, a pesar de su escasa relevancia comparado con el de otros escritores, merece ser examinado. Por ello, tras estas observaciones acerca de la actitud de Eliot en general hacia el romanticismo y en concreto hacia algunos románticos ingleses, y habiendo considerado la posible influencia en su poesía, dirigiremos nuestra atención sobre la figura de Lord Byron.

656

LORD GEORGE GORDON BYRON (1788-1824)

To meditate amongst decay, and stand
A ruin amidst ruins.

Thought Burbank, meditating on
Time's ruins, and the seven laws.

Lord Byron fue uno de los autores que despertaron en T.S. Eliot el primer entusiasmo literario. A la edad de dieciseis años, bajo la influencia de Byron, Eliot compuso una pieza de verso cómico narrativo en octava rima titulada "A Fable for Feasters", que constituyó su segunda publicación (21). Se trata de una composición juvenil cuyo interés artístico es escaso, pero que ha sido incluida en la edición definitiva de las obras de Eliot quizás por su valor histórico, como recuerdo de la incipiente creación poética eliotiana.

Sin embargo, este primer entusiasmo de Eliot por Byron, como el que le movió hacia el Rubáiyát de Omar Khayyám en la versión de Edward Fitzgerald o hacia las obras de Swinburne, no fue duradero. La formación universitaria que el

autor recibió en Harvard (concretamente las enseñanzas de Irving Babbitt) le fue distanciando e incluso creando un fuerte prejuicio contra los románticos. La afirmación de que el influjo de Byron sobre Eliot persistió durante más de veinte años carece de todo fundamento (22). La influencia (en sentido estricto) de Byron sobre él se limita al estilo de "A Fable for Feasters", aunque ocasionalmente se registre en la poesía eliotiana posterior algún eco del poeta tan admirado en la temprana juventud. Así pues, es posible que los versos de Byron:

To meditate amongst decay, and stand
A ruin amidst ruins
(Childe Harold's Pilgrimage, IV, XXV) (23)

quedaran en la memoria del poeta e inconscientemente dieran lugar a:

Thought Burbank, meditating on
Time's ruins, and the seven laws
("Burbank", 31-2)

Byron nunca fue atacado por Eliot, pero durante años éste guardó un sospechoso silencio sobre aquél (24). Nuevas perspectivas indujeron a Eliot a interesarse por otros autores y el recuerdo de Byron debió de quedar ligado a las aficiones que el aún joven poeta comenzó a considerar infantiles. Pasada la juventud, y con ella el deseo de romper con los gustos de la infancia, parece como si Eliot quisiera bo-

rrar los reparos que le habían ido separando de Byron y empezara a recordar sus primeras lecturas con cierta nostalgia. Así, en 1931, anunció su intención (nunca realizada) de poner como epígrafe a la segunda edición de "Ash-Wednesday" los siguientes versos de Don Juan:

"Some have accused me of a strange design
 Against the creed and morals of this land,
 And trace it in this poem, every line.
 I don't pretend that I quite understand
 My own meaning when I would be very fine;
 But the fact is that I have nothing planned
 Except perhaps to be a moment merry..." (25)

De 1937 data el ensayo titulado "Byron (1788-1824)" (26). En él Eliot alude a su primera actitud hacia la obra de Byron:

"It is difficult to return critically to a poet whose poetry was (...) the first boyhood enthusiasm. To be told anecdotes of one's own childhood by an elderly relative is usually tedious; and a return, after many years, to the poetry of Byron is accompanied by a similar gloom: images come before the mind, and the recollection of some verses in the manner of Don Juan, tinged with that disillusion and cynicism only possible at the age of sixteen, which appeared in a school periodical." (27)

Aunque no lo diga de manera explícita, con estas palabras el autor se refiere a su A Fable for Feasters y de esta manera reconoce públicamente el influjo de Byron sobre ella. El ensayo se centra en Byron como escritor escocés y representa una evaluación francamente positiva de su obra, en especial de Don Juan:

"All things worked together to make Don Juan the greatest of Byron's poems" (28).

Don Juan siguió mereciendo la más alta estima por parte de Eliot, quien, aún en 1944, lo contaba como uno de los grandes poemas extensos de la literatura, junto a The Faery Queen, Paradise Lost, The Prelude o Hyperion (29).

La actitud de Eliot a lo largo de su vida con respecto a Byron se refleja con toda exactitud en su poesía. Un gran entusiasmo inicial hacia Don Juan tiene como resultado una composición propia de un adolescente sometido a un influjo unilateral y carente de la técnica necesaria para realizar una imitación de mediana calidad. Un progresivo distanciamiento de Byron hace que éste se encuentre ausente en la formación del nuevo poeta, más interesado por otros autores, pero en cuya mente pueden quedar ecos lejanos de lecturas casi olvidadas. Finalmente, un nuevo acercamiento a la obra de Byron, con deseo de objetividad, se traduce en la admiración por parte del crítico maduro que ya como poeta es prácticamente impermeable a toda influencia.

NOTAS AL CAPITULO X

1. T.S.E., To Criticize, p. 17.
2. T.S.E., "Tradition and the Individual Talent" (I), Egoist, VI, 4 (Sept./Oct., 1919) pp. 54-5; (II), Egoist, VI, 5 (Nov./Dec., 1919) pp. 72-3. Repr. en Selected Essays, pp. 13-22.
3. Ob. cit., p. 17.
4. Ob. cit., p. 20.
5. Ob. cit., p. 21.
6. T.S.E., "A Romantic Patrician", Athenaeum, 4644 (May 2, 1919) pp. 265-7. Repr. en The Sacred Wood, p. 31.
7. Ob. cit., p. 31.
8. T.S.E., "Israfel", Nation & Athenaeum, XLI, 7 (May 21, 1927) p. 219.
9. T.S.E., For Lancelot, p. 7.
10. T.S.E., Selected Essays, p. 26.
11. T.S.E., To Criticize, p. 15.
12. Marsha A. Mc CREADIE, "T.S. Eliot and the Romantic Poets. A Study of the Similar Poetic Themes and Methods Used by Eliot and Wordsworth, Coleridge, Keats, Byron, and Shelley", Dissertation Abstracts International, XXXIV (June, 1974) 7713A-14A.
13. Cfr. Marion MONTGOMERY, "Eliot, Wordsworth, and the Problem of Personal Emotion in the Poet", Southern Humanities Review, II (1963) pp. 185-97 y "Emotion Recollected in Tranquility: Wordsworth's Legacy to Eliot, Joyce, and Hemingway", Southern Review, VI (1970) pp. 710-21.
14. Margaret DIGGLE, "The Ancient Mariner and The Waste Land", Poetry: London, II (1944) pp. 195, 205-8; Florence MARSH, "The Ocean-Desert: The Ancient Mariner and The Waste Land", Essays in Criticism, IX (July, 1959) pp. 126-33.
15. Mary Ellen RIGKEY, "'Christabel' and Murder in the Cathedral", Notes and Queries, X (April, 1963) p. 151.
16. Cfr. Martin STEINMANN, "Coleridge, T.S. Eliot, and Organicism", Modern Language Notes, LXXI (May, 1956) pp. 339-40; Emerson R. MARKS, "T.S. Eliot and the Ghost of S.T.C.", Sewanee Review, LXXII (1964) pp. 262-80.
17. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, Chicago, University of Chicago Press, 1956, p. 285.
18. Según Mario PRAZ, "T.S. Eliot as a Critic", Sewanee Review, LXXIV, 1 (Winter, 1966) pp. 256-71.
19. T.S.E., "Preface", en Leone VIVANTE, English Poetry and Its Con-

- tribution to the Knowledge of a Creative Principle, London, Faber & Faber, 1950, p. X.
20. Marsha A. Mc CREADIE ha dedicado el capítulo segundo de su tesis a este tema. Vid n. 12.
21. Smith Academy Record, VIII, 2 (Feb., 1905) pp. 1-3.
22. No son claros los motivos que inducen a Grover SMITH, en T.S. Eliot's Poetry and Plays p. 3, a insistir tanto en la influencia de Byron sobre Eliot.
23. Lord BYRON, Works (ed. by Ernest Hartley Coleridge), London, John Murray, 1922, vol. II, p. 347.
24. Roto únicamente por una alusión en T.S.E., "John Donne", Nation & Athenaeum, XXX, 10 (June 9, 1923) p. 332.
25. T.S.E., The Use of Poetry, pp. 30-1.
26. En Bonamy DOBREE (ed.), From Anne to Victoria, London, Cassell, 1937, pp. 601-19. Repr. como "Byron" en On Poetry, pp. 193-206.
27. Ob. cit., p. 193.
28. Ob. cit., p. 202.
29. T.S.E., "What is Minor Poetry?" (1944), en On Poetry, p. 45.

XI

ESCRITORES VICTORIANOS

La actitud de T.S. Eliot hacia los escritores victorianos sufrió notables variaciones a lo largo del tiempo. A grandes rasgos, podría decirse que el entusiasmo del niño y adolescente se tornó en súbita aversión, mantenida a través de los años, hasta que la madurez vino a suavizar las opiniones y a convertir las posturas radicales en juicios más equilibrados. Evidentemente, la relación de Eliot con cada autor presenta características propias, pero, de forma general, al conjunto de todos ellos se aplican con bastante exactitud los cambios indicados.

Las obras de algunos victorianos, conocidas en la biblioteca familiar o mediante las clases en la academia Smith, impresionaron la mente infantil de Eliot y, unidas a las de los románticos, suscitaron su vocación literaria. Existe un testimonio del poeta según el cual, a la edad de catorce años, habría tomado a Edward Fitzgerald como modelo para escribir unos cuartetos que él mismo destruyó, sin que nadie tuviese la oportunidad de leerlos (1). Entre los textos conservados, si su primera composición en verso, "A Fable for Feasters" (1905), muestra el poderoso

influjo de Lord Byron, las dos siguientes, "A Lyric" (publicada el mismo año que la anterior, también en el Smith Academy Record y reproducida, con algunas correcciones, bajo el título de "Song", por el Harvard Advocate en 1907) y "Song" (1907) constituyen imitaciones de Swinburne, cuyas huellas se reflejan asimismo en "Song" (1909) y "On a Portrait" (1909).

En los gustos de Eliot, el descubrimiento de Laforgue en 1909 tuvo unas consecuencias idénticas con respecto a los victorianos y a los románticos. El poeta francés desplazó totalmente a unos y otros y fue adoptado como modelo casi único durante algún tiempo. Cuando Laforgue fue quedando relegado, otros escritores atrajeron a Eliot, pero él ya no volvió a centrar su interés sobre los victorianos como en un principio.

Una vez acabados los estudios, la labor docente ejercida entre 1916 y 1918 en Southall obligó a Eliot a realizar un nuevo estudio atento de los principales escritores victorianos (2). En otoño de 1916, y simultaneando inicialmente el trabajo con las conferencias de Ikley (Yorkshire) sobre los movimientos intelectuales contemporáneos franceses, inició en Southall un curso sobre literatura inglesa moderna. A lo largo de veinticuatro semanas, las clases tenían lugar todos los lunes, con una hora dedicada a explicaciones del profesor y la segunda al coloquio. El programa revela los aspectos en que se detuvo Eliot y la lista de las obras recomendadas constituye una prueba de las lecturas que él ya había hecho o que por entonces efectuó. Los dieciseis temas de este primer curso fueron los siguientes:

- I. TENNYSON
- II. BROWNING
- III. ELIZABETH BARRETT BROWNING
- IV. CARLYLE
- V. JOHN HENRY NEWMAN
- VI. DICKENS
- VII. THACKERAY
- VIII. GEORGE ELIOT
- IX. MATTHEW ARNOLD
- X. MINOR NOVELISTS (Disraeli, Peacock, Charles Reade y Trollope)
- XI. THE BRONTËS
- XII. GEORGE BORROW
- XIII. RUSKIN
- XIV. EDWARD FITZGERALD
- XV. GEORGE MEREDITH
- XVI. RETROSPECT (View of earlier and later Victorian literature).

Bastante satisfecho con esta experiencia en una extensión cultural universitaria, que además le proporcionaba un buen suplemento para su débil economía, Eliot, ya empleado del Lloyds Bank, escribió a su madre en septiembre de 1917 anunciándole que estaba preparando dos nuevas series de conferencias. Una se basaría en el mismo período que había explicado el año anterior, aunque lo trataría de manera más amplia, y la otra sería la continuación del primer curso de Southall (3).

El 28 de septiembre, bajo los auspicios del London

County Council, Eliot comenzó un ciclo de veinticinco conferencias sobre literatura victoriana. El programa titulado "Course of Lectures on Victorian Literature", con una conferencia introductoria sobre la sociedad de la época, abarca desde la obra de los pensadores y científicos más relevantes del período (Thomas Carlyle, John Stuart Mill, Matthew Arnold, Darwin, T.H. Huxley, Herbert Spencer, John Ruskin y William Morris) hasta la de los poetas (Tennyson, Robert y Elizabeth Browning, Edward Fitzgerald, James Thomson, George Meredith, D.G. Rossetti, William Morris, A.C. Swinburne, Christina Rossetti, Francis Thompson y Lionel Johnson) y los novelistas (las hermanas Brontë, Charles Dickens, Thackeray, Kingsley, Reade, George Eliot, George Meredith y Thomas Hardy). Las tres últimas conferencias estuvieron dedicadas a George Borrow y Richard Jefferies, Walter Pater y Oscar Wilde, y Edward Lear y Lewis Carroll respectivamente.

El segundo curso de Southall, que se extendió a lo largo del otoño e invierno de 1917-1918 y que, por ocupar sólo los lunes, era compatible con las conferencias de los viernes sobre literatura victoriana, constaba de los siguientes temas:

- I. EMERSON
- II. WILLIAM MORRIS
- III. DANTE GABRIEL ROSSETTI
- IV. SWINBURNE
- V. WALTER PATER
- VI. SAMUEL BUTLER
- VII. ROBERT LOUIS STEVENSON

VIII. THE "NINETIES" (donde se trata, entre otros,
a W.B. Yeats, Oscar Wilde y Bernard Shaw)

IX. THOMAS HARDY

X. CONCLUSION (comparación general de la última
parte con la primera del siglo XIX)

Es decir, entre 1916 y 1918, Eliot empleó una buena parte de su tiempo estudiando y reflexionando sobre la literatura victoriana pues, además de preparar las clases, debía dirigir el trabajo individual de sus alumnos corrigiendo las páginas que ellos estaban obligados a entregarle periódicamente. A la docencia, se sumaba su obra como colaborador de varias revistas, para alguna de las cuales reseñó libros ligados a la materia que poco antes había abordado en clase.

A partir de 1919, habiendo interrumpido su labor docente, Eliot comenzó a tratar con relativa frecuencia en su crítica a los escritores victorianos. Desde entonces y durante algunos años aparecieron sus más duros ataques contra ellos. Al considerar retrospectivamente en 1961 el conjunto de sus ensayos, él mismo recordó aquella época con su entusiasmo por la poesía de finales del siglo XVI y comienzos del XVII junto a su reacción frente a la del siglo XIX y XX (4). Por entonces, en su mente, los victorianos estuvieron tan ligados a los románticos como los metafísicos a los isabelinos y jacobeos. Comparada con la huella impresa por estos últimos sobre la poesía eliotiana, la de los primeros resulta ciertamente menor, aunque no despreciable.

El posible influjo de nueve escritores pertenecientes

al siglo XIX será estudiado a continuación con detalle en sus respectivos apartados. En un último apartado se reunirán los datos relativos a otros autores de la misma época cuyas obras Eliot pudo emplear en alguna medida. Todo ello permitirá derivar una conclusión acerca de la deuda general de Eliot hacia el período.

ALFRED TENNYSON (1809-1893)

They were together, and she fell

They were together, and he fell

T.S. Eliot mostró en su crítica un vasto y profundo conocimiento de la extensa obra poética de Tennyson y la faceta que más admiró en él fue la de gran versificador. Ya en "Christopher Marlowe" (1919) destacó tal aspecto al comparar el uso que tanto los dramaturgos isabelinos como Tennyson habían hecho del blank verse (5). En cambio, otras dimensiones del poeta merecieron su desaprobación, como, por ejemplo, la excesiva dependencia de la opinión pública (6).

Durante algunos años Eliot dio la impresión de resaltar únicamente los rasgos negativos de Tennyson, comparándolo desfavorablemente con autores de siglos pasados. Así, al tratar de la "disociación de la sensibilidad" en "Metaphysical Poets" (1921), Tennyson figura, frente a Chapman y a Donne, como ejemplo de poeta que no siente su pensamiento (7). Tampoco en "John Donne" (1923) el contraste es ventajoso para Tennyson (8). Por el contrario, en una reseña de una biografía de Whitman, la comparación entre Tennyson y el poeta americano, con especial énfasis

sobre las similitudes entre ambos, resulta positiva para los dos (9).

A Eliot debió de satisfacerle el asociar a Tennyson con Whitman, pues volvió a hacerlo un año más tarde e incluso respondió a la carta de un lector sorprendido por semejante idea insistiendo en la total admiración de Whitman por Tennyson y en el paralelismo de sus actitudes frente a la sociedad (10). Aunque Eliot reconocía que Whitman había sido un gran maestro de la versificación, lo consideraba inferior a Tennyson en este sentido y en cuanto a intelecto también.

Así, progresivamente, Tennyson parece ir ganando el afecto de Eliot y, aunque alguna vez haga una referencia negativa sobre él (por ejemplo, acerca de sus dramas (11)), los elogios van siendo más frecuentes. Sólo frente a Dante, cuya versión de la historia de Ulysses relaciona con el correspondiente poema de Tennyson, el autor inglés resulta empequeñecido, pero en realidad, dada la grandeza de Dante, la consecuencia es lógica y en ningún modo ofensiva (12).

Cuando en 1936 se publicó una edición de los poemas de Alfred Tennyson fue Eliot quien escribió el prólogo (13). Con él Eliot intenta hacer una evaluación objetiva de la obra de Tennyson que, según el crítico, debe conocerse extensamente para poder ser apreciada. Al comienzo ya queda juzgado Tennyson como un gran poeta por las tres cualidades que ha conseguido reunir: abundancia, variedad y absoluta competencia. El autor cita la primera estrofa de "The Song of the Three Sisters" como ejemplo de temprano dominio

de la métrica y en este sentido insiste repetidamente sobre su destreza pues, al igual que en ocasiones anteriores, lo considera un maestro de la versificación. En el prólogo se expresan reservas hacia Idylls of the King y The Princess, obras que comparten los mismos méritos y defectos. En cambio, Maud e In Memoriam reciben las mayores alabanzas. Eliot analiza con todo detalle In Memoriam, poema singular, pues está formado por poemas líricos cuyas únicas unidad y continuidad son las de un diario. Según el crítico, In Memoriam representa la total expresión de su autor, quien con ella alcanza el fin de su desarrollo espiritual. En cuanto al resto de la obra de Tennyson, tras In Memoriam, Eliot prefiere no comentarlo porque, si bien persiste el poder técnico, el espíritu queda vencido.

Finalmente, el crítico reveló una vez más su gran interés por In Memoriam, destacándolo como poema representativo de la época victoriana, en una charla, emitida a través de la B.B.C., que llevaba por título: "The Voice of His Time". En una frase se sintetiza la esencia de la alocución radiofónica:

"So it is "In Memoriam" that I find, not only the one of Tennyson's long poems which is the best sustained and the most perfect as a whole, but the poem in which his poetic passion is released in its greatest intensity." (14)

Así pues, la crítica de Eliot en conjunto muestra una progresiva aceptación de la poesía de Tennyson con una es-

pecial estima por Maud e In Memoriam. En cuanto a la poesía, la influencia de Tennyson es ciertamente leve, pero debe ser al menos reseñada consignando los escasos datos encontrados.

W.K. Wimsatt ha creído hallar en ciertos pasajes de Maud antecedentes de "The Love Song of ^{J.} Alfred Prufrock" (15). El estudioso insiste sobre la similitud entre los temas y la técnica de las dos obras y el tono melancólico que ambas tienen en común. Además, compara tres grupos de imágenes que emplean ambos escritores y encuentra ecos concretos de la obra de Tennyson en la de Eliot. Por ejemplo, piensa que:

Should I fear to greet my friend
Or to say, "Forgive the wrong?"
(Maud, II, IV, 12)

puede haber dado lugar a los siguientes versos:

Should I, (...)
Have the strength to force the moment to its crisis?
("The Love Song", 79-80)

del mismo modo que:

And I loathe the square and streets,
And the faces that one meets
(Maud, II, IV, 13)

podría haber inspirado:

There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet,
(*"The Love Song"*, 26-7)

Wimsatt es prudente comparando las dos composiciones pues, al tiempo que sugiere cómo Maud es uno de los muchos precedentes de *"The Love Song"*, observa que la obra de Tennyson contrasta en otros aspectos con el poema de Eliot.

Según Donald J. Weinstock (16), el origen de:

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.
(*"The Love Song"*, 13-4 y 35-6)

podría encontrarse en:

And up and down the people go
Gazing where the lilies blow
(*"The Lady of Shalott"*, 6-7)

o bien en los versos:

But up and down and to and fro,
Ever about me the dead men go
(Maud, Part II, V, I, 255-6)

"

Por otra parte, Donald L. Stanford (17) ha puesto en relación la primera estrofa de *"Burbank"*:

Burbank crossed a little bridge
 Descending at a small hotel;
 Princess Volupine arrived,
 They were together, and he fell.
 ("Burbank", 1-4)

con la primera de "The Sisters":

We were two daughters of one race:
 She was the fairest in the face:
 The wind is blowing in turret and tree.
 They were together, and she fell;

Además de la similitud en cuanto al ritmo, llama la atención el que el último verso de las respectivas estrofas es casi idéntico. La única diferencia entre ambos estrofas en el hecho de que Eliot sustituye el pronombre she por he para conseguir un efecto de sorpresa. En efecto, la comicidad de la frase en "Burbank" resulta de la situación insólita que se produce cuando el seducido es él, en lugar de ella. Así pues, la fuente segura del verso eliotiano es "The Sisters", donde ella es seducida por un conde. El crítico que descubrió tal fuente, Stanford, elucubró sobre la intencionalidad de la misma y apuntó tres posibilidades. En primer lugar, que la alusión fuera intencionada y que Eliot hubiera querido recordar el contexto del poema de Tennyson, en cuyo caso el autor de "Burbank" habría fracasado, pues dicha circunstancia tardó 35 años en reconocerse. En segundo lugar, hubiera sido posible que

el uso de la fuente fue intencionado, aunque el poeta no hubiera deseado aludir a "The Sisters". Por último, quizás el empleo del verso de Tennyson fuera inintencionado e inconsciente.

Se ha indicado que la segunda parte del verso:

Quando fiam uti chelidon -- O swallow swallow

(The Waste Land, 428)

pudo haber sido inspirado por la canción de Tennyson en The Princess, "O Swallow, Swallow, ^{flying,} Flying South", que entona un hombre con ropas femeninas, lo cual ha dado lugar a especulaciones acerca de una posible relación con Tiresias (18). Ahora bien, no se trata de una fuente segura y lo más probable es que sea una simple coincidencia. Quizás se trate de un eco verbal, pero en ningún caso parece haber motivos suficientes para buscar extrañas alusiones y suponer intenciones ocultas por parte del poeta.

Algunas huellas de Tennyson quedaron en los borradores de The Waste Land sin llegar nunca a formar parte de la versión definitiva del poema, al ser suprimido por Pound en el pasaje donde se encontraban.

La primera parte de "Death by Water" había sido inspirada por el canto XXVI del Infierno y por el poema de Tennyson "Ulysses". En "Dante" (1929) Eliot compararía las versiones de la historia del héroe griego según ambos poetas, por lo cual no es extraño que la asociación ya se hubiera hecho en su mente mientras escribía, años antes, en The Waste Land acerca de un largo viaje por el mar. Así, en el borrador de "Death by Water" se hallan ecos concretos deri-

vados de Tennyson. Por ejemplo, la frase que Eliot pone entre comillas:

(...) with "Much seen and much endured" (19)

puede ser una cita, quizás por un fallo de memoria no exacta, de las palabras que pronuncia el Ulises de Tennyson:

Much have I seen and known
(Ulysses, 13) (20)

Probablemente Eliot deformó el verso de Tennyson por la presencia de una expresión anterior sinónima de have endured:

(...) have suffered greatly (...)
(Ulysses, 8)

Más adelante, en el mismo borrador de "Death by Water", se hallan los versos, también tachados por Pound:

So the crew moaned, the sea with many voices
Moaned all about us, under a rainy moon (21)

que seguramente también proceden de Tennyson:

(...) deep
Moans round with many voices.
(Ulysses, 55-6)

En el borrador de "The Burial of the Dead", junto a los versos sobre "the hyacinth girl", Pound escribió al margen: Marianne (22). Valerie Eliot, al editar los manuscritos, consultó a Pound y éste, sin estar seguro, opinó que podía haberse referido al poema de Tennyson "Mariana" (23). F.T. Prince, a la vista de los manuscritos, pensó que el pasaje de Eliot habría recordado a Pound el ritmo de "Mariana" y que, en particular, unos versos del fragmento habrían sido reminiscentes de otros contenidos en el poema de Tennyson (24). Valerie Eliot respondió a la sugerencia de F.T. Prince reiterando la incapacidad de Pound para explicar con certeza su propia anotación y dando detalles sobre las interpretaciones que ella había presentado al anciano quien, entre todas, finalmente se había inclinado por la referencia a "Mariana" (25).

Se ha sugerido que los primeros versos de "East Coker":

(...) In succession
Houses rise and fall, crumble, are extended,
Are removed, destroyed, restored, or in their
place
Is an open field, or a factory, or a by-pass.
Old stone to new building, old timber to new
fires,
Old fires to ashes, and ashes to the earth
("East Coker", 1-6)

son un eco de los de Tennyson:

The house was builded on the earth,

And shall fall again to the ground
 ("The Deserted House") (26)

Es posible que así haya sucedido, pero nada puede asegurarse al respecto. En cambio, es muy probable que los versos de Tennyson citados por Eliot en su ensayo "In Memoriam" (1936):

All day within the dreamy house,
 The doors upon their hinges creak'd;
 The blue fly sung in the pane; the mouse
 Behind the mouldering wainscoat shriek'd,
 Or from the crevice peer'd about. (27)

inspirasen años más tarde los de "East Coker":

Houses live and die: there is a time for building
 And a time for living and for generation
 And a time for the wind to break the loosened pane
 And to shake the wainscot where the field-mouse trots
 ("East Coker", 9-12)

La idea de que hay un tiempo para cada actividad se expresa en términos parecidos a los del Ecclesiastés y en tal sentido la deuda ha sido consignada al estudiar el influjo de la Biblia sobre la poesía de Eliot, pero los detalles de la casa proceden de los versos de "Mariana" (61-5) que tanto había alabado el poeta.

Quizás porque la investigación de fuentes se haya centrado en los primeros poemas de Eliot y de manera especial

en The Waste Land, ésta de Four Quartets haya pasado desapercibida. Claros indicios permiten establecer que es una fuente literaria segura: en ambos pasajes se describe de manera similar una casa descuidada, por cuyas ventanas sopla el viento y detrás de cuyo friso corre el ratón. Además de expresarse la misma idea, en un breve espacio coinciden los términos: pane, wainscot y mouse. Finalmente, la confirmación del empleo que hizo Eliot de tales versos viene dada por la cita de ellos hecha con elogio sólo unos años antes.

G.L. Musacchio (28), al comentar el último verso de "Little Gidding":

And the fire and the rose are one
("Little Gidding", 259)

aún reconociendo que los símbolos de la rosa y del fuego han sido tomados de Dante, piensa que la fusión de las llamas del purgatorio con la rosa celeste deriva de Maud:

The blood-red blossom of war with a heart of fire
(Maud, III, 53)

En lo que se refiere a la obra dramática de Eliot, Murder in the Cathedral ha sido frecuentemente comparado con el drama de Tennyson Becket (29). Aunque exista coincidencia en el tema, el tratamiento es tan distinto, que no parece existir influjo alguno. La crítica ha puesto de relieve las diferencias, más que las similitudes entre ambos dramas y ha sido unánime al juzgar Murder in the Cathe-

dral muy superior a Becket.

La búsqueda de huellas de Tennyson en la poesía de Eliot ofrece unos pobres resultados, por lo cual debe concluirse que el poeta victoriano no fue uno de los principales inspiradores del autor. Tal afirmación, lejos de causar sorpresa, viene a confirmar el principio establecido al respecto. Ahora bien, tras haber hallado algún influjo, aunque leve, real de Tennyson sobre Eliot, es preciso matizar la cuestión. Es decir, la actitud crítica de Eliot hacia Tennyson, sumada a la presencia de este último en su poesía, debe modificar la idea de que el autor moderno rompe rigurosamente con la tradición victoriana.

ELIZABETH BARRETT BROWNING (1806-1881)

"Bianca among the Nightingales"

"Sweeney Among the Nightingales"

T. S. Eliot conocía la obra de E.B. Browning pues en otoño de 1916 le dedicó la tercera de las dieciseis clases sobre literatura inglesa moderna que dió como tutor en Southall para la Extensión Cultural de la Universidad de Londres. En el programa, el tema figuraba de la siguiente manera:

" III. ELIZABETH BARRETT BROWNING

Quality of her genius. Marriage and correspondence. Social interests. Read: Rime of the Duchess May, Lady Geraldine's Courtship, The Lost Bower, The Cry of the Children, The Dead Pan, A Musical Instrument, Sonnets for the Portuguese." (30)

Como lecturas complementarias, además de los poemas ya citados, se recomendaban dos colecciones de cartas de E.B. Browning, una editada por E.W.B. Browning y otra por S.R.T. Mayer.

En septiembre del año siguiente, 1917, Eliot inició una serie de veinticinco conferencias sobre literatura victoriana, la octava de las cuales trató de Elizabeth y Robert Browning (31).

Aunque las huellas de E.B. Browning sobre la poesía de Eliot sean ciertamente leves, su presencia parece digna de ser constatada.

La fuente de una imagen de "The Love Song of J. Alfred Prufrock" ha sido hallada por Christopher D. Murray (32) en una carta que Elizabeth Browning envió a Isa Blagden en 1853 y que fue reproducida años más tarde al editarse la correspondencia de la autora. El fragmento en cuestión se refiere a una americana, Sarah Jane Lippincott, que acababa de publicar un libro titulado Haps and Mishaps of a Tour in Europe. Sobre dicha americana comentaba E.B. Browning:

"Isa! you and I must try to make head against the strong-minded women -- though really you half frighten me, prospectively (...).

(...), one of the strong-minded, we have just escaped with life from, in London and again in Paris. In Rome she has us! What makes me talk so illnaturally is the information I have since received, that she has put everybody unfortunate enough to be caught, into a book, and published them at full length, in American fashion. Now I do confess to the greatest horror of being caught, stuck through with a pin, and beautifully preserved, with other butterflies and beatles, even in

the album of a Corinna in yellow silk. I detest
that particular sort of victimisation." (33)

El mismo horror que sentía E.B. Browning lo confiesa, en términos similares, J. Alfred Prufrock. El protagonista de "The Love Song" teme de igual manera a las mujeres que describía E.B. Browning. El eco verbal en el poema eliotiano es sorprendente:

And I have known the eyes already, known them all --
The eyes that fix you in a formulated phrase,
And when I am formulated, sprawling on a pin,
When I am pinned and wriggling on the wall,
Then how should I begin
To spit out all the butt-ends of my days and ways?
("The Love Song", 55-60)

Aquí encontramos la misma imagen de la persona que se siente atrapada por una frase como si fuese un insecto atravesado por un alfiler para ser conservado en una colección.

Por otra parte, el título de "Sweeney Among the Nightingales" estuvo probablemente modelado sobre el del poema "Bianca among the Nightingales" de E.B. Browning. Aparte del título, las dos composiciones poco tienen en común. Cada estrofa de "Bianca among the Nightingales" acaba con un verso sobre los ruiseñores. Los versos más repetidos son:

The nightingales, the nightingales (34)

And still they sing, the nightingales (35)

En el poema de Eliot, además de la del título, hay sólo una referencia a los ruiseñores:

The nightingales are singing near
The Convent of the Sacred Heart,

And sang within the bloody wood
When Agamemnon cried aloud
And let their liquid siftings fall
To stain the stiff dishonoured shroud.
(*"Sweeney Among the Nightingales"*, 35-40)

En *"Bianca among the Nightingales"* los ruiseñores están presentes a lo largo de toda la historia de Bianca, la mujer que ha sido seducida y abandonada por Giulio, quien ahora se encuentra con otra joven. Bianca habla de amor profanado y acaba con evocaciones de odio y muerte. El poema finaliza con los versos:

- Oh, owl-like birds! They sing for spite,
They sing for hate, they sing for doom!
They'll sing through death who sing through night,
They'll sing and stun me in the tomb --
The nightingales, the nightingales.

(*"Bianca among the Nightingales"*, 140-4) (36).

Así pues, tanto en *"Bianca among the Nightingales"* como en *"Sweeney Among the Nightingales"* los ruiseñores quedan íntimamente asociados a una historia de amor profanado, odio y muerte. Quizás inspirado por el poema de E.B. Brown-

ing, Eliot estableció la conexión entre los ruiseñores y el trágico fin de Agamenón.

El influjo de otro poema de E.B. Browning, "The Lost Bower" (37), ha sido estudiado recientemente por Helen Gardner, quien ha tenido en cuenta los manuscritos de Four Quartets y la correspondencia inédita de Eliot sobre su composición (38). Dame Gardner recuerda cómo el poeta mencionó en una entrevista de 1953 tres fuentes de "Burnt Norton": unos fragmentos desechados de Murder in the Cathedral, el comienzo de Alice in Wonderland y el jardín de Burnt Norton mismo (39). En una carta dirigida a John Hayward, Eliot mencionó otras tres fuentes más:

" "Autumn weather" only because it was autumn weather -- it is supposed to be an early raid -- and to throw back to Figlià che piange (but not having my Poems by me I may be misquoting) but with less point than the children in the apple-tree meaning to tie up New Hampshire and Burnt Norton (with a touch, as I discovered in the train, of "They" which I don't think I had read for 30 years, but the quotation from E.B. Browning has always stuck in my head, and that may be due to "They" rather ^{than} to the Bardess herself)."

(40)

Es decir, en "Burnt Norton" habría también material del poema eliotiano "New Hampshire", del relato de Kipling "They" (41) y de E.B. Browning. Partiendo del testimonio del poeta, Helen Gardner ha analizado la influencia de

"The Lost Bower" que, según ella, ha contribuido más que "They" en la elaboración de "Burnt Norton".

En el extenso poema de E.B. Browning, canta una mujer ciega (que puede compararse con la protagonista de "They"):

In the pleasant orchard-closes,
"God bless all our gains," say we
But "May God bless all our losses,"
Better suits with our degree.

("The Lost Bower", 1-4) (42)

E.B. Browning cuenta cómo una vez, siendo niña, encontró un jardincito en el bosque:

On a sudden, through the glistening
Leaves around, a little stirred,
Came a sound, a sense of music which was rather
felt than heard. (43)

A la música siguió un completo silencio y E.B. Browning reflexiona:

Heart and beat through the quiet
Full and heavily, though slower:
In the song, I think, and by it,
Mystic Presences of power
Had up-snatched me to the Timeless, then returned
me to the Hour.(44)

Ella prometió volver, pero nunca fué capaz de
 encontrar^{de nuevo} el lugar donde tuvo aquella extraña experiencia.
 El tiempo ha pasado, pero ella está convencida de que todo
 permanece como estaba entonces:

Springs the linden-tree as greenly,
 Stroked with light adown its rind;
 And the ivy-leaves serenely
 Each in either intertwined;
 And the rose-trees at the doorway, they have
 neither grown nor pined.

From those overblown faint roses
 Not a leaf appeareth shed,
 And that little bud discloses
 Not a thorn's-breadth more of red,
 For the winters and the summers which have
 passed me overhead.

And that music overfloweth,
 Sudden sweet, the sylvan eaves:
 Thrush or nightingale --who knoweth?
 Fay or Faunus -- who believes?
 But my heart still trembles in me to the trem-
 bling of the leaves.

Is the bower lost, then? who sayeth
 That the bower indeed is lost?
 Hark! my spirit in it prayeth

687

Through the sunshin^e and the frost, --
And the prayer preserves it greenly, to the
last and uttermost.

Till another open for me
In God's Eden-land unknown,
With an angel at the doorway,
White with gazing at His Throne;
And a saint's voice in the palm-trees, singing --
"All is lost ... and won!" (45)

"The Lost Bower" ha inspirado algunos temas de "Burnt Norton". Por ejemplo, el poeta en Four Quartets también percibe una misteriosa música cuya descripción:

The unheard music hidden in the shrubbery
("Burnt Norton", 27)

coincide con la de E.B. Browning:

(...) a sense of music which was rather felt than
heard.

Las elucubraciones acerca de "lo que ha sido" y de "lo que hubiera podido ser" en "Burnt Norton" debieron de ser inspiradas en parte por "The Lost Bower". Los rosales, la canción del pájaro, el silencio, las meditaciones sobre el tiempo y la eternidad, lo real y lo imaginado están presentes en ambos poemas. Ahora bien, Eliot ha partido

no sólo de "The Lost Bower", sino de otras fuentes literarias más, que se sumaron a su experiencia personal en el jardín de Burnt Norton. Por tanto, sería erróneo el considerar que el primer Cuarteto es una mera remodelación o expansión del poema de E.B. Browning. El influjo de "The Lost Bower" sobre Eliot es cierto, pero no debe ser exagerado. En cuanto a la forma, en nada se parecen "The Lost Bower" y "Burnt Norton". En cuanto al fondo, aunque ciertos motivos del primer poema han pasado al segundo, éste ha resultado una composición diferente y de una calidad y profundidad muy superiores.

Finalmente, uno de los versos que permanecieron para siempre en la mente de Eliot, según su propio testimonio, ha dejado su huella en "The Dry Salvages". Se trata de:

It tosses up our losses
("The Dry Salvages", 22)

que es un eco verbal de:

But "May God bless all our losses,"
("The Lost Bower", 3)

La deuda de T.S. Eliot hacia E.B. Browning es en realidad muy reducida, pues se limita a un leve influjo ejercido de manera esporádica a lo largo de muchos años sobre una obra poética de gran extensión.

ROBERT BROWNING (1812-1889)

Dear dead women, with such hair, too --

with such hair too!

El nombre de Robert Browning raras veces ha sido citado en la obra crítica de Eliot. Tardó algún tiempo en aparecer y, cuando por fin lo hizo, fue objeto de comentarios desfavorables. Así, en "Andrew Marvell" (1921), Browning recibe el calificativo de "inmaduro" (46). En "The Metaphysical Poets" (1921) figura unido a Tennyson al ser puestos ambos como ejemplos de poetas que piensan, pero que no sienten sus pensamientos con inmediatez (47) y de ellos se dice que "rumiaban" (48). Tras un largo silencio, Robert Browning vuelve a aparecer en "Seneca in Elizabethan Translation" (1927), donde Eliot lo asocia de nuevo con Tennyson para juzgar los closet dramas de ambos, junto a los de Swinburne, como obras inferiores (49).

Un breve comentario sobre Robert Browning, expresado con motivo de otra apreciación acerca de Tennyson, significa una ruptura con la línea marcada en los artículos anteriores. No se trata de una adhesión incondicional, ni de

"

un repentino entusiasmo, pero supone un elogio el que Eliot cite Sordello y The Ring and the Book entre los mejores poemas extensos de la época (50).

Finalmente, en "The Three Voices of Poetry" (1953), Eliot analiza con detalle y objetividad el monólogo dramático de Browning. En realidad, más que interés por Browning mismo, se aprecia el deseo de emplear sus obras con el fin de ilustrar una teoría, pero aquí al menos el trato que recibe el poeta es favorable (51).

Basándose únicamente en la crítica publicada por Eliot, podría concluirse que su actitud hacia Browning, de indiferencia inicial seguida por una cierta agresividad, sufrió una transformación positiva. La primera actitud resulta curiosa si se tiene en cuenta que coincide cronológicamente con los años de mayor relación con Pound, el gran admirador de Browning. Pero lo que a primera vista se percibe como una paradoja sólo es la confirmación de que Eliot, orientado en muchos aspectos por su amigo, no seguía rigurosamente ^{todas} sus directrices.

Eliot llamó a Ezra Pound "el mayor discípulo de Browning" (52) y el mismo Pound se consideró descendiente literario del poeta (53). Sea cual fuere la causa, Pound no consiguió comunicar su entusiasmo por Browning a Eliot y éste nunca lo contó entre sus maestros. Ahora bien, la falta de entusiasmo no implica una ausencia total de influjo, que pudo ser directo, a través de la lectura de las obras mismas de Browning, o indirecto, por medio de Pound en particular y de todo un ambiente literario en general.

La deuda de Pound hacia Browning es fácilmente perceptible, en especial a lo largo de algunos poemas que son casi imitaciones, pero la de su amigo resulta menos evidente. El propio Eliot nada hizo por facilitar la tarea, pues quizá la única indicación, muy leve, se encuentre en el comentario:

"It may be, as I have read, that there is
a dramatic element in much of my early work."
(54)

La frase va seguida por el análisis del monólogo dramático de Browning citado anteriormente. Esta circunstancia, aunque fuera fruto de la mera casualidad, debe hacer reflexionar en torno a la posibilidad de que Browning hubiera ejercido algún influjo en tal sentido sobre la poesía eliotiana.

Cuando Eliot hablaba del "elemento dramático" de sus primeras obras debía de referirse especialmente a "The Love Song of J. Alfred Prudrock", su primer poema importante, y quizás también a "Portrait of a Lady". La crítica ha venido repitiendo que "The Love Song" se sitúa en la tradición del monólogo dramático de Browning. No es preciso detenerse a demostrar la veracidad del tópico, en todo caso convendría evitar la exageración poniendo de relieve la multitud de ingredientes que se funden en el poema y entre los cuales el efecto de Browning sólo es uno más, pues se halla limitado por la presencia de los otros.

Cabría añadir un pequeño matiz, como es que el influjo

directo de Browning pudo verse reforzado por el de Pound. Eliot escribió "The Love Song" entre 1910 y 1911, y no conoció a Pound personalmente hasta 1914, pero en 1910 ya había leído Personae, obra que, si bien no le entusiasmó, al menos juzgó interesante (55). El propio Eliot, al analizar en 1953 el monólogo dramático de Browning, citó con aprobación el término persona adoptado por Pound para designar los caracteres históricos a través de los cuales hablaba el poeta (56).

Intentando concretar en un terreno donde a veces la crítica se ha perdido en generalizaciones, Robert F. Fleissner ha comparado "The Love Song" con "My Last Duchess" (57). Aunque a primera vista los dos poemas tienen poco en común, salvo el ser monólogos dramáticos, Fleissner ha profundizado hasta encontrar en ambos lo que él llama:

"(...) a comparable tonal quality pointing to what has been called the decadence of aestheticism, but which I would prefer to label la pourriture noble, a term used by wine-bibbers to refer to the exquisite decomposition of grapes on the vine." (58)

Fleissner insiste en la cualidad evasiva que en los dos poemas conduce a la ironía y cita detalles concretos que Eliot pudiera haber derivado de "My Last Duchess".

Es posible, e incluso probable, que el poeta hubiera leído "My Last Duchess" antes de escribir "The Love Song", pero Fleissner no aporta pruebas de peso que ofrezcan una

absoluta seguridad al respecto y por tanto, en su deseo de precisar, sólo ha conseguido un dudoso éxito. En cambio, una huella cierta de Browning ha sido descubierta por F.O. Matthiessen en "Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar" (59).

El epígrafe de "Burbank" es un mosaico compuesto por seis citas extraídas de la literatura que tienen en común el referirse de una u otra manera al pasado de Venecia. Una de ellas es:

with such hair too!

que procede de "A Toccata of Galuppi's". En este poema, Browning añora la belleza, la vida, la juventud y el amor en Venecia que han^{de} caído con el paso del tiempo. Se evoca la figura del compositor veneciano Galuppi quien, al final del poema, se lamenta recordando a los alegres amantes de la ciudad convertidos en polvo y cenizas:

"As for Venice and her people, merely born to bloom
and drop,

"Here on earth they bore their fruitage, mirth and
folly were the crop:

"What of soul was left, I wonder, when the kissing
had to stop?

"Dust and ashes!" So you creak it, and I want the
heart to scold.

Dear dead women, with such hair, too -- what's beco-
me of all the gold

Used to hang and brush their bosoms? I feel chilly
and grown old.

("A Toccata of Galuppi's, 40-5) (60)

Además de tomar la frase:

with such hair, too --

de este último terceto para su epígrafe, Eliot también
pudo haber empleado otro poema de Browning al escribir
en "Burbank":

But this or such was Bleistein's way:

("Burbank", 13)

verso que, según James F. Loucks (61), tuvo su origen en:

I only knew one poet in my life:

And this, or something like it, was his way

("How It Strikes a Contemporary", 1-2) (62)

En 1951 un crítico sugirió que ciertas imágenes de "What
the Thunder Said" relativas a la Capilla Peligrosa pudieron
haber sido inspiradas, aunque posteriormente modificadas
en su contexto, por "Childe Roland to the Dark Tower Came"
(63). Casi quince años más tarde, Martín Puhvel desarro-
lló la indicación al comparar la atmósfera de terror evo-
cada de una manera similar en "Childe Roland" (versos 193-8)
y The Waste Land (versos 382-3) (64).

Todas estas fuentes, aún en el caso de ser ciertas (la única segura es la cita en el epígrafe de "Burbank"), carecen de auténtica importancia. Ninguna de ellas probaría que Eliot hubiese tomado algo esencial de Browning. Así pues, como la búsqueda de huellas concretas de Browning en la poesía eliotiana ha resultado poco fructuosa, se impone el volver al punto de partida: el influjo del monólogo dramático.

La influencia del monólogo dramático de Browning sobre la poesía de Eliot debió de comenzar en "The Love Song", se hizo de nuevo patente en "Portrait of a Lady", y en "Gerontion" más tarde, y pudo extenderse, aunque ya de forma casi imperceptible, a The Waste Land, donde habría quedado superado. De todos modos, es necesario precisar que Eliot no imitó a Browning como lo había hecho Pound, pues nunca empleó "máscaras" específicas con nombres de relevancia histórica. Prufrock, Gerontion y Tiresias no se identifican con personajes reales como Fra Lippo Lippi, Andrea del Sarto o Bishop Blougram a la manera de Browning. Además, entre otras diferencias que separan a los dos autores en la manera de emplear el monólogo, cabría destacar, como bien ha indicado Marion Montgomery, que el monólogo de Browning es más dramático mientras que el de Eliot es más lírico (65).

Eliot evitó el someterse a Browning al negarse a seguir sus pasos de cerca, pero no pudo sustraerse totalmente a su influjo directo, a través de la lectura de su obra. Más importante y más difícil de evitar fue el influjo indirecto que suponía el vivir en un mundo literario profundamente afectado por el monólogo dramático de Browning.

DANTE GABRIEL ROSSETTI (1828-1882)

Lazy laughing languid Jenny

The lazy laughing Jenny of the bard

A la edad de catorce años Eliot leyó por primera vez, con gran admiración, "The Blessed Damozel". El entusiasmo pronto se tornó en una profunda y duradera aversión que él mismo reconoció, en "Dante" (1929), a través de las siguientes palabras:

"And little things put one off: Rossetti's Blessed Damozel, first by my rapture and next by my revolt, held up my appreciation of Beatrice by many years." (66)

Ahora bien, la aversión no es un obstáculo absoluto, como lo es el desconocimiento, para el influjo. La lectura que ha provocado gran interés en un momento determinado, sean cuales fueren los sentimientos posteriores hacia ella, puede imprimir una huella difícil de borrar.

"La Figlia Che Piange", junto a otras influencias, presenta la de Dante Gabriel Rossetti. Una somera comparación

del poema de Eliot con "The Blessed Damsel" pone de relieve numerosas similitudes entre ambos. En los dos poemas la joven descrita se encuentra de pie, sobre un lugar elevado:

Stand on the highest pavement of the stair --
 ("La Figlia Che Piange", 1)

It was the rampart of God's house
 That she was standing on;
 (...)
 So high, (...)
 ("The Blessed Damsel", 25-6, 29)

con flores en las manos:

Clasp your flowers to you with a pained surprise --
 (...)
 (...) and her arms full of flowers.
 ("La Figlia Che Piange", 4, 20)

She had three lilies in her hand,
 ("The Blessed Damsel", 5)

Sobre el largo cabello:

Her hair over her arms (...)
 ("La Figlia Che Piange", 20)

Her hair that lay along her back
 ("The Blessed Damsel", 11)

se refleja la luz del sol:

Weave, weave the sunlight in your hair --
 ("La Figlia Che Piange", 3)

And the stars in her hair were seven
 ("The Blessed Damsel", 6)

En ambas descripciones se pone un énfasis especial en los
 ojos de la joven:

With a fugitive resentment in your eyes:
 ("La Figlia Che Piange", 6)

Her eyes were deeper than the depth
 Of waters stilled at even;
 ("The Blessed Damsel", 3-4)

El título del poema de Eliot indica que la joven está llorando,
 como en el poema de Rossetti:

And laid her face between her hands
 And wept. (I heard her tears.)
 ("The Blessed Damsel", 143-4)

Además, como única estación, se menciona el otoño:

(...) with the autumn weather
 ("La Figlia Che Piange", 17)

Nothing: the autumn fall of leaves
 ("The Blessed Damozel", 23)

Finalmente, en ambos poemas se alude a un misterioso él relacionado con la joven ahora solitaria:

So he would have left
 (...)
 And I wonder how they should have been together!
 ("La Figlia Che Piange", 10, 21)

"I wish that he were come to me,
 For he will come," she said.
 ("The Blessed Damozel", 67-8)

A la vista de tantas similitudes y teniendo en cuenta el impacto que "The Blessed Damozel" había causado sobre el joven Eliot, no sería desacertado considerar el poema de Rossetti como una de las fuentes literarias de "La Figlia Che Piange". Este poema no fue escrito directamente bajo el impulso de "The Blessed Damozel" (poema hacia el cual todo entusiasmo había cesado años antes), sino tras la infructuosa búsqueda por parte del autor, en un museo italiano, de la estatua que dio nombre a "La Figlia Che Piange", y en modo alguno debe juzgarse como una imitación de Rossetti. En Eliot quedó un vivo recuerdo de "The Blessed Damozel" y en su memoria grabados los detalles que resurgieron al tratar un tema parecido.

Además de la sobriedad y la concisión eliotianas frente al estilo florido y difuso de Rossetti, es importante seña-

lar la diferencia entre los puntos de vista de ambos poemas. En "The Blessed Damozel", composición mucho más extensa, el poeta describe a la joven para un auditorio y ella misma expresa sus propios sentimientos. En "La Figlia Che Piange" la joven permanece silenciosa y es el poeta quien, a través de un monólogo dramático dirigido a ella, adivina cierto resentimiento en los ojos femeninos pero, en lugar de ocuparse de ella, se centra principalmente en las emociones que le invaden a él.

Al comparar "The Blessed Damozel" con "La Figlia Che Piange", Mario Praz ha encontrado la clave que hace del segundo un poema superior al primero:

"When Eliot wrote his "Blessed Damozel", "La Figlia Che Piange", the pattern of the Pre-Raphaelite poem may have haunted the dim corners of his memory, but the clear visual images which rose in his mind had nothing of the stiff fastidiousness of Rossetti; the picture conjured up is taken from our everyday experience, not from the exquisite conventions of a fondo oro; but how much more suggestive of light is Eliot's image than Rossetti's! "Weave, weave the sunlight in your hair" -- "And the stars in her hair were seven". We have only to read these two lines one after the other to become aware of the difference of the two methods." (67).

En "A Cooking Egg", escrito cuando la estima que el autor sintió por Rossetti había desaparecido, figura un

uso irónico de una frase que la protagonista emocionada pronuncia en "The Blessed Damozel":

"We two will lie i' the shadow of
That living mystic tree"
("The Blessed Damozel", 85)

El poético anhelo de la joven queda parodiado al ser sustituido por un deseo materialista:

We two shall lie together, lapt
In a five per cent Exchequer Bond.
("A Cooking Egg", 15-6)

He aquí un ejemplo más del recurso que Eliot emplea tantas veces en su poesía y que consiste en comenzar a expresar una idea por medio de unas palabras bien conocidas que orientan al lector en un sentido determinado y súbitamente sorprenderlo con un cambio brusco que convierte el mensaje en algo opuesto a lo que se esperaba.

Se han creído encontrar ciertos ecos de Dante Gabriel Rossetti en The Waste Land (68), pero ninguna huella claramente cierta del poeta ha quedado al suprimir Eliot un verso que aparece sólo en los borradores:

The lazy laughing Jenny of the bard (69)

El verso, referido a Fresca, había sido inspirado, como bien señaló Valerie Eliot, por "Jenny":

Lazy laughing languid Jenny
 Fond of a kiss and fond of a guinea,
 ("Jenny", 1-2)

Quizás la desaparición de Jenny estuvo motivada por la de Fresca, sin la cual la presencia de la primera carecía de sentido.

Ha sido sugerida una posible influencia de "Our Lady of the Rocks", soneto incluido en la obra de Rossetti Sonnets for Pictures, sobre "Ash Wednesday" (70), pero tal circunstancia no ha sido probada convincentemente y resulta bastante improbable.

El influjo de Dante Gabriel Rossetti, primero admirado y pronto rechazado, parece limitarse a "La Figlia Che Piange", donde coexiste con otros más. El uso irónico de "The Blessed Damozel" en "A Cooking Egg" muestra el cambio de actitud de Eliot hacia el poema. Por último, la mención de Jenny en los manuscritos de The Waste Land representa el recuerdo fugaz de una obra leída con gusto años atrás, que reaparece para cumplir una finalidad muy concreta y se borra al ser juzgada inútil.

EDWARD FITZGERALD (1809-1883)

Here he sits, in a dry month, old and blind,
being read to by a country boy, longing for rain.

Here I am, an old man in a dry month,
Being read to by a boy, ^awaiting for rain.

Edward Fitzgerald, con su versión del Rubáiyát de Omar Khayyám, fue el autor que despertó en Eliot el primer interés por la literatura. En repetidas ocasiones el poeta ha recordado el impacto que la obra produjo en su mente infantil:

"I can recall clearly enough the moment when, at the age of fourteen or so, I happened to pick up a copy of Fitzgerald's Omar which was lying about, and the almost overwhelming introduction to a new world of feeling which this poem was the occasion of giving me. It was like a sudden conversion; the world appeared anew, painted with bright, delicious and painful colours." (71)

"

Cuando, en 1959, le preguntaron en qué circunstancias había comenzado a escribir poesía en San Luis siendo aún niño, respondió:

"I began I think about the age of fourteen, under the inspiration of Fitzgerald's Omar Khayyam, to write a number of very gloomy and atheistical and despairing quatrains in the same style, which fortunately I suppressed completely -- so completely that they don't exist. I never showed them to anybody" (72).

Probablemente la influencia se redujo a las composiciones mencionadas en la entrevista de 1959, pues aunque algún crítico llegó a afirmar que The Waste Land se ha construido sobre ^{el} Rubáiyát en la versión de Fitzgerald, no pudo aportar pruebas convincentes (73). Así pues, en los poemas de Eliot conocidos en la actualidad no habrían quedado trazas del influjo que sobre él tuvo el instigador de su carrera literaria. Ocurrió, sin embargo, un hecho muy curioso que tuvo como consecuencia el que unas palabras de Fitzgerald, sin relación alguna con su versión del Rubáiyát, quedasen incorporadas en la poesía de Eliot.

Con absoluta seguridad puede afirmarse que Eliot leyó atentamente la biografía que, bajo el título de Edward Fitzgerald, había publicado A.C. Benson en 1905 (74). El crítico, en "On a Recent Piece of Criticism", fue capaz de identificar una cita que de la obra había hecho G.W. Stonier en "The Mystery of Ezra Pound" (75). Además, muchos años antes, Edward Fitzgerald había figurado en

los programas correspondientes a los cursos sobre literatura inglesa moderna y literatura victoriana que Eliot dio en 1916-1917 y 1917-1918 (76). Por aquel entonces, el poeta debió de tener en sus manos la obra de Benson pues, según han indicado F.O. Matthiessen y John Abbot Clark, de ella tomó elementos integrados en "Gerontion" (1919) (77).

En la biografía, se cita una carta de Fitzgerald en respuesta a otra en la cual Frederic Tennyson se había quejado porque la correspondencia de su amigo le resultaba aburrida. Fitzgerald se disculpa describiendo su penoso estado:

"But you see the original fault in me is that I choose to be in such a place as this at all; that argues certainly a talent for dullness which no situation nor intercourse of men could much improve. It's true; I really do like to sit in this doleful place with a good fire, a cat and a dog on the rug, and an old woman in the kitchen. This is all my live-stock. The house is yet damp as last year; and the great event of this winter is my putting up a trough round the eaves to carry off the wet. There was discussion whether the trough should be of iron or of zinc: iron dear and lasting; zinc the reverse. It was decided for iron, and accordingly iron is put up." (78)

De esta carta ha derivado Eliot la situación de "Gerontion":

el anciano solitario inmerso en una atmósfera de absoluta decadencia. Asimismo, la carta es el origen de ciertos detalles, como por ejemplo, la mujer en la cocina:

"An old woman in the kitchen"
(Carta de E. Fitzgerald)

The woman keeps the kitchen, makes tea.
("Gerontion", 8)

la casa vieja y llena de humedad:

"The house is yet damp as last year"
(Carta de E. Fitzgerald)

My house is a decayed house
(...)
The woman (...)
Sneezes at evening, poking the peevish gutter.
("Gerontion", 7 y 13-4)

el hierro:

"iron is put up"
(Carta de E. Fitzgerald)

Rock, moss, stonecrop, iron, merds.
("Gerontion", 12)

Además, el anciano de "Gerontion", como Fitzgerald, des-

cribe él mismo, en primera persona, su propia situación.

Más adelante, en la biografía, escribe Benson acerca de Fitzgerald:

"Here he sits, in a dry month, old and
blind, being read to by a country boy, longing
for rain" (79).

Tales palabras son fuente directa de los primeros versos de "Gerontion":

Here I am, an old man in a dry month,
Being read to by a boy, waiting for rain.
("Gerontion", 1-2)

El contenido de la frase de Benson es igual al de los versos de Eliot: el anciano ciego para quien, en un mes seco y mientras espera la lluvia, un niño lee. Es el mismo anciano de la carta citada anteriormente, con la única diferencia de que en aquella se quejaba de la humedad, mientras que aquí espera la llegada de la lluvia.

T.S. Eliot se refirió de nuevo a Edward Fitzgerald al comentar los ensayos de Arthur Platt (1860-1925). Entre los autores a los que Platt había dedicado atención crítica se encontraba precisamente Fitzgerald:

"His [Platt's] particular favourite seems
to have been FitzGerald, and especially Fitz-
Gerald's "Omar". Well, FitzGerald's "Omar"
seems a bit out of date now, or relegated,

"

oddly enough, to small decorated Christmas books; but if we had no other conviction we should be persuaded that it is a great poem, only from Platt's admiration for it" (80).

No parece probable que Eliot volviera a leer el Rubáiyát, la obra que le había impulsado a escribir sus primeros versos y de la cual no se han encontrado huellas en su poesía. Sin embargo, quizás por una curiosa coincidencia, la figura de Fitzgerald, el traductor que con su versión del Rubáiyát había engendrado en Eliot el deseo de ser poeta, quedó reflejada en "Gerontion". La fuente lejana es la situación real de Fitzgerald, anciano, ciego y deprimido; la fuente próxima está constituida por la carta a Tennyson y la más directa se concreta en las palabras de A.C. Benson sobre el escritor.

SIR EDWIN ARNOLD (1832-1904)

If ye lay bound upon the wheel

London, your people is bound upon the wheel!

Sir Edwin Arnold fue un poeta, estudioso y periodista, educado en Oxford, conocido por sus contemporáneos principalmente como autor de The Light of Asia (1879), poema acerca de la vida y enseñanzas de Buda. Eliot leyó esta obra varias veces siendo niño y en 1944 se refirió a ella como:

"(...) a poem for which I have preserved a warm affection" (81).

La influencia de The Light of Asia sobre la obra de Eliot ha sido estudiada por dos autores: Christopher Clausen (82) y James S. Whitlark (83). Christopher Clausen fue el primero en observar que el poeta se había inspirado en The Light of Asia al escribir tres pasajes incluidos en la primera parte de Murder in the Cathedral. Al indicar la deuda, se advertía que Eliot había estructurado la serie de tentaciones mejor que Arnold. El Primer

Tentador en el drama es muy similar en función y tono a las figuras alegóricas de Arnold, como demuestra una simple comparación de los dos pasajes:

You see, my Lord, I do not wait upon ceremony:
Here I have come, forgetting all acrimony,
Hoping that your present gravity
Will find excuse for my humble levity
Remembering all the good time past. (84).

Next there drew
Gallantly nigh a braver tempter, he,
Kama, the King of passions, who hath sway
Over the gods themselves, Lord of all loves,
Ruler of Pleasure's realm. Laughing he came...
(bearing a reminder)
Of lost delights. (85)

Clausen encuentra una similitud verbal aún más directa entre las palabras de los Cuatro Tentadores en el drama:

All things are unreal,
Unreal or disappointing:
The Catherine wheel, the pantomime cat,
(...)
All things become less real, man passes
From unreality to unreality.
.This man is obstinate, blind, intent
On self destruction,
Passing from deception to deception (86)

y los versos de Arnold:

All things are shows,
And vain the knowledge of their vanity;
Thou dost but chase the shadow of thyself;
Rise and go hence, there is no better way
Than patient scorn, nor any help for man,
Nor any staying of his whirling wheel (87).

Lo mismo sucede al comparar las palabras del Coro:

The forms take shape in the dark air:
Puss-purr of leopard, footfall of padding bear,
Palm-pat of nodding ape, square hyaena waiting
For laughter, laughter, laughter. The Lords of Hell
are here. (88)

con los versos:

(...) the torn black air
Was full of whistling wings, of screams and yells,
Of evil faces peering, of vast fronts
Terrible and majestic, Lords of Hell (...) (89).

Las apreciaciones de Clausen motivaron la publicación, en la misma revista un año más tarde, de un artículo que vino a completar el tema. A partir de las expresiones "Catherine wheel" (T.S. Eliot) y "whirling wheel" (Sir Edwin Arnold) citadas por Clausen, Whitlark estudió el tema de la rueda en la poesía de Eliot. En la edición fac-



símil de los borradores de The Waste Land encontró un verso suprimido:

London, your people is bound upon the wheel! (90)

cuyo origen pudo estar en el verso de Arnold:

If ye lay bound upon the wheel (91)

La rueda de Murder in the Cathedral:

(...) the wheel may turn and still
Be forever still. (92)

se parece a la de The Light of Asia (pp. 139-140), que también recuerda la frase:

At the still point of the turning world
("Burnt Norton", 64)

Whitlark, reconociendo que "A Song for Simeon" tiene su fuente principal en el Evangelio de San Lucas, encuentra en el poema detalles que lo acercan a Arnold. Por ejemplo: San Lucas no habla de que Simeón ayunase, mientras que el Simeón de Eliot:

Kept faith and fast. (...)
("A Song for Simeon", 10)

como Asita:

(...) wondrous in lore
 (...) by age and fasts. (93)

Mientras que, según San Lucas, Simeón no mostró tristeza, Asita proclama el dogma budista de "life is woe" (94) y, de una forma parecida, el Simeón de Eliot se queja:

I am tired with my own life and the lives of
 others after me.
 ("A Song for Simeon", 34)

El Simeón histórico de quien habla San Lucas, tras haber visto al Niño Dios, aceptó la muerte sin protesta alguna. En cambio, Asita, al ver al niño que debería convertirse en Gautama Buda, se apena al pensar que morirá antes de que él consiga la Iluminación (95). Según la tradición cristiana, el Simeón bíblico alcanzó la visión beatífica, pero el Simeón de Eliot no espera tener "the ultimate vision" (v. 30).

No deja de ser curioso el hecho de que Eliot, que tenía acceso a las obras budistas (96), empleara el libro de Arnold para enriquecer su verso marcadamente cristiano. Acaso la razón de tal actitud sea que The Light of Asia constituyó para él una atractiva amalgama de budismo y cristianismo que, habiéndole entusiasmado cuando era niño, a través de las múltiples lecturas fue dejando unas huellas en su mente y más tarde éstas quedaron reflejadas en su propia poesía.

RUDYARD KIPLING (1865-1936)

"little children crowned with dust, leaping and
falling and crying"

"Rising and falling, crowned with dust", the
small creatures,

Quizás la primera obra de Kipling que leyó Eliot fuera Captains Courageous y, siendo aún niño, le causó una gran satisfacción el haber sido capaz de descubrir algunas inexactitudes en la novela. Como el pequeño veraneaba en Gloucester (Mass.), percibió que Kipling había cometido errores al reproducir la manera en que allí se hablaba, pues la había confundido con el dialecto de Cape Cod, noventa millas más al sur. En esta época, el futuro escritor también disfrutó leyendo los primeros versos de Kipling, especialmente Barrack Room Ballads, según recordaría él mismo mucho después (97). Pero el entusiasmo infantil pronto se tornó en aversión y, ya en Harvard, el joven Eliot presentó un trabajo atacando a Kipling que su profesor, Copeland, gran admirador del poeta y novelista, juzgó negativamente (98).

La postura inicial de Eliot como crítico frente a Kipling trató de ser objetiva, pero la antipatía era difícil de ocultar. Bajo el título de "Kipling Redivivus" en 1919 publicó una extensa reseña sobre The Years Between que comienza así:

"Mr. Kipling is a laureate without laurels.
He is a neglected celebrity." (99)

Eliot considera que la aparición de la nueva obra de Kipling no despertará el más mínimo interés entre los críticos, quienes ni siquiera se preocupan de tener una opinión acerca del autor. Afirma que Kipling no ha sido analizado, y precisamente a estudiar su figura, más que a analizar The Years Between, dedica el ensayo. En primer lugar, señala la afinidad existente entre Swinburne y Kipling, hombres con unas pocas ideas sencillas, que utilizaron el sonido de la misma manera. Se comparan los efectos producidos por el sonido de un verso de Swinburne con otros de Kipling para llegar a la conclusión de que:

"It is, in fact, the poetry of oratory; it is music just as the words of orator or preacher are music; they persuade, not by reason, but by emphatic sound." (100)

Kipling y Swinburne, según Eliot, no se limitan a exponer sus ideas, sino que las imponen convirtiéndolas en sonido. La idea de Swinburne sería la Libertad, mientras que la de Kipling sería el Imperio. Frente a los escritores que

expresan ideas o conceptos están quienes dan a conocer puntos de vista o "mundos", como es el caso de Conrad. El crítico ve la antítesis de Kipling en Conrad, cuyos caracteres son la negación del Imperio. Las obras de Kipling carecen de cohesión y son inmaduras porque les falta el punto de vista, la experiencia de la vida. Kipling expresa en sus poemas sus propias actitudes frente a los diversos aspectos de la guerra, pero en su obra no hay unidad.

Según Eliot, los versos de Kipling no presentan descubrimientos en lo que respecta a sintaxis y vocabulario, y la estructura no revela nada poco usual. Asimismo, se observa que el siglo XVIII nunca amalgamó el cinismo con el sentimentalismo hasta que Kipling realizó la fusión entre ambos. Kipling estuvo a punto de ser un gran escritor: su inconsciencia fue una de las razones por las que no se convirtió en un auténtico artista, pero a la vez constituyó una especie de salvación. Finalmente, el crítico constata que Kipling se ha dirigido a una gran audiencia, cosa no negativa en sí misma, pero le reprocha el no haber hecho algo mejor:

"(...) to address the one hypothetical Intelligent Man who does not exist and who is the audience of the artist" (101).

En conjunto, aunque Eliot intenta evaluar tanto los méritos como las deficiencias del autor, el énfasis sobre estas últimas resulta más pronunciado.

Unos años más tarde, Eliot reflejó de nuevo su negativa actitud hacia Kipling:

"Kipling (qui est devenu complètement l'équivalent anglais du pompier), Wells, Bennett, Chesterton, Shaw, sont séparés de nous par un gouffre; dans leurs oeuvres nous ne pouvons plus puiser de substance" (102).

En el año de 1926 marca una transformación de la postura hasta entonces mantenida por el crítico frente a Kipling, quien comienza a recibir elogios por parte del mismo que poco antes le atacaba. Las alabanzas se dirigen especialmente a la prosa del "greatest master of the short story in English" y se extienden también al resto de su obra:

"But the work of Kipling as a whole has a sense, a meaning, which few of its readers will trouble to apprehend; but without apprehending which no one is competent to judge its greatness or abate its value." (103)

Este cambio de actitud sólo parece tener una explicación: la afinidad ideológica que fue aproximando a los dos escritores.

Quizás recordando su descubrimiento infantil en torno a Captains Courageous, al escribir el prefacio para el libro de J.B. Connolly Fishermen of the Banks, el crítico comparó las dos obras y observó que Connolly conocía mejor el tema tratado en ambas (104).

Como un auténtico homenaje póstumo puede considerarse la nota que, a la muerte de Kipling en 1936, publicó Eliot

en su Criterion. Aquí se califica a Kipling no sólo como el mejor escritor de relatos breves en inglés, sino también como gran compositor de baladas y se insiste, al igual que en el artículo de 1926, en la necesidad de que el autor sea juzgado por quienes hayan leído toda su obra y hayan sido capaces de comprender su mística (105).

Precisamente tal cometido, el de evaluar la obra de Kipling, emprendió Eliot al editar una antología de sus poemas y escribir para ella una extensa introducción (106). En ésta se lamenta el hecho de que el verso de Kipling haya sido tratado como algo secundario y se pone de relieve la necesidad de conocer tanto la prosa como el verso del autor para comprender ambos, puesto que son inseparables. A partir de aquí Eliot intenta dilucidar si el verso de Kipling es auténtica poesía o no, cuestión que, según él, la crítica ha venido eludiendo, pero a la cual él tampoco parece ser capaz de responder. En efecto, el análisis realizado a lo largo de esta introducción resulta bastante confuso y, tras un considerable esfuerzo con el fin de distinguir entre verso y poesía y, tras haber llamado a Kipling en repetidas ocasiones poeta, se llega a la conclusión de que fue un gran versificador.

El ensayo parecía tener como principal meta el sacar a Kipling de la oscuridad en que iba quedando sumergido, especialmente su verso, menos conocido que su prosa. Ahora bien, en lugar de suscitar entusiasmo, A Choice of Kipling's Verse generó la ira contra Kipling y contra Eliot. Más que los elogios sobre el verso, la defensa de las ideas, con las cuales el crítico había mostrado una cierta simpatía, debió de ser el origen de tal reacción.

Los ataques no tardaron en aparecer, tanto contra la introducción, como contra un resumen que de ella se publicó en Harper's poco después (107). El más vehemente de todos fue el de Lionel Trilling quien estimó que el ensayo trataba más sobre política que sobre literatura y juzgó la distinción entre poesía y verso contenida en él como inadecuada y peligrosa (108). El artículo de Trilling mereció una carta de Eliot en la cual, tras calificarlo de interesante y valioso, sólo se manifestaba en desacuerdo en lo relativo al antisemitismo de Kipling (109).

Si la defensa de Kipling atrajo sobre Eliot las iras de los enemigos, también motivó el agradecimiento de los admiradores, menos numerosos, con que el escritor fallecido contaba dentro y fuera de Inglaterra (110). Así, en octubre de 1958, Eliot fue encargado de pronunciar un discurso en el almuerzo anual de la Kipling Society. Ante un auditorio favorable, el conferenciante recapituló sus relaciones con el autor, a quien nunca conoció personalmente, pero que siempre había estado cerca de él. Recordó el entusiasmo sentido por Kipling en su infancia y, omitiendo toda alusión a "Kipling Redivivus" o a otros comentarios igualmente negativos de la misma época, se centró en su propia deuda en cuanto poeta hacia el escritor. Asimismo, explicó las razones que le habían movido a publicar A Choice of Kipling's Verse y evocó la "sorpresa" que había causado en el mundo de las letras el hecho de que el ensayo y la edición fueran obra de un poeta considerado como el polo opuesto de Kipling.

El discurso de 1958, publicado como "The Unfading Genius of Rudyard Kipling", por contener una mirada retros-

pectiva de Eliot en busca de las huellas dejadas por Kipling sobre su propia poesía, puede constituir un buen punto de partida para la evaluación de la deuda literaria.

La expectación entre el público debió de ser grande cuando Eliot anunció:

"Traces of Kipling appear in my own mature verse where no diligent scholarly sleuth has yet observed them, but which I am myself prepared to disclose." (111)

Pero, en realidad, el conferenciante no cumplió tal promesa, pues se limitó a explicar tres detalles que, por otra parte, no se hallaban en sus poemas maduros. En primer lugar, indicó que nunca habría llamado "The Love Song of J. Alfred Prufrock" de esa manera si no hubiese sido por "The Love Song of Har Dyal"; del mismo modo, el título de "The Hollow Men" fue inspirado por el de "The Broken Men". Por último, dejó adivinar al auditorio por qué razón había dado a uno de sus gatos el nombre de Mirza Murad Ali Beg, aludiendo así al último de sus "Five-Finger Exercises" y suponiendo que los presentes, como buenos lectores de Kipling, recordarían "To Be Filed for Reference".

Como en otras ocasiones, Eliot había despertado el interés en un sentido sin proporcionar una respuesta completa y detallada. Precisamente sobre la alusión más significativa, más reciente y comentada por él mismo en una carta personal a Hayward de 1941, el poeta guardó un absoluto silencio. Se trataba del uso de "They" en "Burnt Norton", que estudiaremos más adelante, tras haber mencionado por

orden cronológico, como es habitual, los posibles ecos de Kipling en la poesía eliotiana.

En la tercera estrofa de "Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar" ha sido reseñado un eco de "Ballad of East and West" (112). En efecto, ante los versos:

The horses, under the axle tree
Beat up the dawn from Istria
With even feet.

("Burbank", 9-11)

el lector puede recordar la carrera que tiene lugar tras el robo de la yegua, propiedad del Coronel, por Kamal:

Kamal is out with twenty men to raise the Borderside,
And he has lifted the Colonel's mare that is the Colonel's pride:

He has lifted her out of the stable-door between the
dawn and the day,

("Ballad of East and West", 1-2) (113).

Este es un típico ejemplo de influjo que no puede ser refutado totalmente a quien lo indicó, pero que, por ser tan hipotético y lejano, casi no merece la pena ser estudiado. Además, la fuente directa de tales versos en "Burbank" está constituida por un fragmento de John Marston (114).

Grover Smith ha buscado en las obras de Kipling el origen de algunas imágenes empleadas por Eliot (115). Concretamente, indica el capítulo decimotercero de Kim, "At the End of the Passage", "Mandalay" y "The Explorer", pero se

repite el caso citado en el ejemplo anterior: posibles influencias lejanas cuya discusión ni ilumina los textos, ni enriquece la lectura de los poemas. Entre tantas referencias, puede tener interés el reseñar una de las señaladas por el investigador. Cuando Eliot escribió que el mundo acabaría:

Not with a bang but a whimper

("The Hollow Men", 98)

probablemente recordaba los siguientes versos de Kipling:

"What's that that whimpers over'ead?" said Files-on-Parade.

"It's Danny's soul that's passin' now", the Colour-Sergeant said.

("Danny Deeever") (116)

Eliot ya había citado unos versos de "Danny Deeever" en su artículo "Kipling Redivivus" (1919), y en su introducción a la obra A Choice of Kipling's Verse citó concretamente los que hemos reproducido más arriba, comentando que la elección de la palabra "whimpers" era "exactly right".

El propio Eliot comunicó a Grover Smith (117) que el epígrafe de "The Story of Muhammad Din":

"Who is the happy man? He that sees in his
own house at home little children crowned with
dust, leaping and falling and crying"

es la fuente de los versos de Coriolan:

"Rising and falling, crowned with dust", the small
creatures,
The small creatures chirp thinly through the dust,
through the night.
("Difficulties of a Statesman", 48-9)

De los Five-Finger Exercises Eliot dedica el último a Cuscaraway y a Mirza Murad Ali Beg, cuyo nombre tomó de "To Be Filed for Reference" de Kipling (118).

Helen Gardner, en The Art of T.S. Eliot, sugirió que la imagen de los niños que ríen ocultos en el jardín de "Burnt Norton" podía haber sido inspirada por "They" (119). Muchos años después, la investigadora vió confirmada su suposición al encontrar en la correspondencia entre Eliot y Hayward relativa a Four Quartets una carta del primero explicando a su amigo las fuentes del pasaje, una de las cuales, empleada inconscientemente, era "They", un relato que había leído unos treinta años antes (120).

En "They" Kipling cuenta sus visitas a una casa en el bosque donde vive una anciana ciega. Ella, con su amor por los pequeños y su deseo de tenerlos, ha atraído a una multitud de niños-fantasmas a los que únicamente puede escuchar. El visitante consigue ver fugazmente a algunos, aunque ellos se esconden de sus miradas y así, la mayor parte del tiempo sólo oye las risas de los pequeños que juegan en el jardín. Domina la narración una atmósfera de misterio sin punto alguno de terror; todo sucede como en un cuento de hadas. El jardín de "Burnt Norton" es como el

de "They"; en él, los niños, escondidos entre las hojas, intentan contener sus risas. La imagen es de belleza y alegría:

Go, said the bird, for the leaves were full of
children,

Hidden excitedly, containing laughter.

("Burnt Norton", 42-43)

Eliot quizás tuvo en mente el poema de Kipling, "The Long Trail" al escribir un poema contenido en el Old Possum's Book of Practical Cats: "Skimbleshanks: the Railway Cat". A esta conclusión llega G. Schmidt (121) comparando los primeros versos de ambos poemas:

There's a whisper down the field where the year
has shot her yield,
And the ricks stand grey to the sun,
Singing: "Over then, come over, for the bee has
quit the clover,
And your English summer's done
("The Long Trail")

There's a whisper down the line at 11.39
When the Night Mail's ready to depart,
Saying "Skimble where is Skimble has he gone to
hunt the thimble?

We must find him or the train can't start".

("Skimbleshanks: The Railway Cat", 1-4)

H.Z. Maccoby (122) ha estudiado la influencia de la narración "The House Surgeon" sobre The Family Reunion. Al comienzo del relato de Kipling se describe a un grupo de personas que están contando historias de miedo. Cuando se deshace la reunión, un hombre dice al narrador:

"I didn't quite catch the end of that last story about the Curse on the family's first-born."

y recibe la aclaración siguiente:

"It turned out to be the drains," I explained.
"As soon as the new ones were put into the house the Curse was lifted, I believe" (123).

Pero esta historia de la maldición que fue levantada al primogénito cuando cambiaron los desagües no llega a contarse por completo en "The House Surgeon" y acerca de ella no se conocen más detalles, pues sólo existe la referencia en la conversación citada. El relato de Kipling trata de otra historia relacionada con la anterior en un punto: el intento de encontrar una solución a los problemas mediante el cambio de los desagües.

La segunda historia se desarrolla así: Mr. M'Leod ha comprado una casa, pero no puede habitarla, en compañía de su mujer y su hija, por la fuerte depresión que todos sienten en ella. Mr. M'Leod cambió los desagües, pero con ello no consiguió mejorar la situación. Mr. Perseus, que le escucha con interés, pasa un fin de semana en la casa

y experimenta unas sensaciones extrañas en tres momentos diferentes. Al entrar en su habitación, Mr. Perseus siente "an aching helpless grief" (124); durante la cena, la depresión domina a todos los comensales; y después, por la noche:

"I lay awake till dawn, breathing quickly
and sweating lightly, beneath what De Quincey
inadequately describes as the oppression of
inexpiable guilt." (125)

Mr. Perseus decide ayudar a Mr. M'Leod y acaba por tener éxito. En la casa habían vivido tres hermanas, una de las cuales apareció un día muerta al pie de la ventana de su habitación. La muerte se interpretó por parte de las otras dos como suicidio, aunque en realidad fue un accidente. Esto es lo que demuestra Mr. Perseus llevando a Mary y a Elizabeth al lugar del suceso, en el cual la primera dice haber estado siempre espiritualmente. Cuando las dos comprenden que la hermana muerta no fue culpable de atentar contra su vida, cesa la angustia que las atormentaba. Una vez que el espíritu de Mary encuentra la calma, vuelve la felicidad a la casa de los M'Leods.

H.Z. Maccoby observa cómo Eliot ha combinado elementos procedentes de "The House Surgeon". De la primera historia, la que no llegamos a conocer en su totalidad, habría tomado la maldición y "the noxious smell" de los desagües. De la historia de los M'Leods procederían la descripción del sentimiento de tristeza durante la noche en el antiguo dormitorio y el hecho de que no se encontrara la solución mediante el cambio de las desagües.

Efectivamente, como dice Harry, él no está relatando su propia experiencia, sino empleando a modo de símil una situación descrita en "The House Surgeon": la noche que pasa en su dormitorio Mr. Perseus dominado por extrañas sensaciones de tristeza y angustia.

Además, entre "The House Surgeon" y The Family Reunion existen otros paralelismos interesantes. En las dos obras se trata de una muerte ocurrida en circunstancias poco claras: Aggie precipitándose en un ataque de tos por la ventana de su habitación y la esposa de Harry cayendo al mar desde el barco en que viajaba. Mary y Harry tienen acerca de las dos muertes los mismos sentimientos de culpabilidad que en el fondo no les pertenecen: Mary sufre al

pensar en la condenación eterna de su hermana y Harry paga el castigo que correspondía a su padre por los deseos criminales de éste.

La hija de Mr. M'Leod, Thea, se pregunta si los que les sucede será fruto de la brujería, pero piensa que en Grecia, donde ella vivió de pequeña, podría haber sucedido; por el contrario, en Inglaterra no le parece posible que la razón sea ésta (127). Sin embargo, para las Euménides no existe diferencia entre Argos e Inglaterra:

"There is not avoiding these things
And we know nothing of exorcism
And whether in Argos or England
There are certain inflexible laws
Unalterable, in the nature of music." (128)

Maccoby también señala el paralelismo existente entre los caracteres de Mary en "The House Surgeon" y Amy en The Family Reunion. Ambas mujeres tienen un carácter fuerte y una voluntad poderosa que les lleva a ejercer una influencia excesiva sobre sus respectivas familias. Como el poder de Amy es tan grande, en The Family Reunion llega a sugerirse que ella cometió el crimen a distancia por medio de su vigoroso deseo:

"And even when she died: I believed that Cousin Amy -
I almost believed it - had killed her by her willing."
(129)

De la misma manera, en "The House Surgeon", Mary atormenta

con el poder de su espíritu durante largo tiempo y a distancia a los M'Leods.

El miedo a enfrentarse con la idea de la muerte está presente en las dos obras. Este temor provoca una angustia que sólo desaparece cuando se acepta la muerte. En ambas obras el símbolo empleado es el miedo a la oscuridad: los M'Leods han iluminado toda la casa con una fuerte luz eléctrica (130) y Harry recuerda cómo su tía Agatha le enseñó a no temer "the evil in the dark closet" (131).

Finalmente Maccoby observa que las dos obras tratan de la salvación: Mr. Ferseus, "the house surgeon" (132), consigue llevar la paz a las dos hermanas y la alegría a los M'Leods, de la misma manera que Agatha devuelve la calma a Harry. Los dos salvadores consiguen su objetivo al aclarar un confuso hecho pasado.

En "The House Surgeon" Mary desaprueba las oraciones por los difuntos citando:

"As the tree falls..." (133)

y Harry pronuncia la misma frase cuando conoce la verdad acerca de su padre:

"Everything tends towards reconciliation
As the stone falls, as the tree falls" (134).

La referencia es al Eclesiastés, XI, 3:

"(...) and if the tree fall toward the south,
or toward the north, in the place where the

tree falleth, there it shall be".

Mary, evangélica, se refiere a este texto bíblico (empleado por los protestantes contra la doctrina católica del purgatorio y la institución de rezos especiales por los difuntos), aunque no lo cita con exactitud. Eliot no toma la frase directamente de la Biblia, sino de Kipling, pues mantiene la variación introducida por éste. La diferencia entre Kipling y Eliot en el uso de la frase es que el primero la utiliza para expresar la convicción de Mary de que no puede hacer nada por su hermana condenada para siempre, mientras que para Harry todo tiende a la reconciliación:

"And in the end
That is the completion which at the beginning
Would have seemed the ruin" (135).

T.S. Eliot en su niñez sintió una total admiración hacia Kipling que pronto fue sustituida por una cierta antipatía, transformada a partir de 1926 en gran interés, aunque quizás no entusiasmo profundo por el autor. Aún cuando entre ambos escritores hubiese algunas coincidencias ideológicas, sus respectivas obras fueron divergentes. La lectura de Kipling no afectó a Eliot en nada esencial o básico. Por el contrario, el influjo, de carácter más bien puntual, se limitó a unos cuantos detalles que aparecen desperdigados a lo largo de la poesía eliotiana.

W.B. YEATS (1865-1939)

Things said or done long years ago

(...)

Weigh me down

And last, the rending pain of re-enactment

Of all that you have done, and been;

En repetidas ocasiones Eliot reflexionó sobre sus primeros pasos como poeta. Al abordar el tema, en entrevistas o en conferencias, era obligado hacer referencia a los maestros iniciales y responder a la pregunta, formulada o tácita, sobre las razones que le movieron a buscar modelos lejanos en el espacio y en el tiempo en lugar de seguir a los predecesores inmediatos. Y aquí siempre surgía por boca del propio autor, sin necesidad de que el interlocutor lo mencionase, el nombre de W.B. Yeats.

Eliot ha constatado varias veces a lo largo de su vida que al comienzo de su carrera literaria se sentía insatisfecho con la producción poética contemporánea escrita en su lengua nativa, pero no se ha visto impulsado en cada ocasión a pasar revista a los posibles ejemplos que se le ofrecían para irlos descartando uno a uno. Tan sólo el caso de Yeats se presenta como una excepción, pues resulta

evidente el interés que siempre ha tenido Eliot por explicar por qué no lo tomó como maestro:

"Then there was Yeats but it was the early Yeats. It was too much Celtic twilight for me."
(136)

"And Yeats himself has not found his personal speech; he was a late developer; when he emerged as a great modern poet, about 1917, we had already reached a point such that he appeared not as a precursor but as an elder and venerated contemporary." (137)

Es decir, habrían existido dos razones. Por una parte, Yeats se presentaba ante Eliot como un escritor típicamente irlandés con unas características demasiado locales que no podían dar gusto a un joven en busca de modelos de talla universal y deseoso de insertarse en la principal corriente literaria de occidente. Por otra parte, Yeats en sus primeras producciones aún no había hallado un lenguaje auténtico y, cuando a partir de 1917 se manifestó como gran poeta, ya era demasiado tarde para que Eliot lo tomase a modo de precursor.

Así pues, cuando Eliot llegó a Inglaterra en 1914 no se sentía particularmente atraído por la obra de W.B. Yeats. Ezra Pound quien, por el contrario, era un buen admirador del irlandés, llevó en varias ocasiones a Eliot hasta él. Pero el joven poeta quedó decepcionado por el contacto personal con Yeats, sus temas de conversación no

le interesaban lo más mínimo y ambos autores dejaron de tratarse por entonces (138). Muchos años después, Eliot recordó aquellos primeros encuentros intentando poner de relieve los aspectos positivos:

"Yeats was always very gracious when one met him and had the art of treating younger writers as if they were his equals and contemporaries. I can't remember any one particular occasion."
(139)

Ciertamente en aquellos contactos iniciales no debieron de existir enfrentamientos, sino más bien cierta indiferencia mutua. Ahora bien, algún tiempo más tarde ambos protagonizaron escenas desagradables que los aficionados a las anécdotas se han encargado de publicar.

Volviendo a la primera época de relaciones personales entre los dos poetas, cuando eran algo frías pero siempre correctas, Eliot, que no apreciaba en mucho la producción de Yeats, se vió gratamente sorprendido por At the Hawk's Well. Fue Pound quien le condujo al salón londinense donde la obra se representó por primera vez, ante un reducido número de espectadores, con un bailarín japonés en el papel del Halcón que le impresionó muy favorablemente (140).

Cuando en 1917 Ezra Pound publicó una selección de pasajes extraídos de la correspondencia de John Butler Yeats (el padre de William Butler Yeats), Eliot, probablemente por compromiso hacia Pound más que hacia el autor de las cartas o hacia su hijo, escribió una reseña muy elogiosa de la obra (141).

Las primeras opiniones críticas de Eliot acerca de W.B. Yeats aparecieron en 1919 con motivo de la publicación de The Cutting of an Agate. En el título de la reseña sobre tal libro, "A Foreign Mind" (142), se refleja la tesis central expuesta: el autor de The Cutting of an Agate no es de este mundo. La falta de entusiasmo hacia la obra de Yeats, y en especial hacia su filosofía, es palpable a lo largo de toda la reseña. El crítico comienza por situar a W.B. Yeats dentro de la literatura irlandesa pues, aún reconociendo que había pasado mucho tiempo en Inglaterra e incluso alcanzado cierta notoriedad en el país, no se ha convertido en inglés. Por tanto, según Eliot, las conclusiones que puedan alcanzarse acerca de W.B. Yeats iluminarán la comprensión de la literatura irlandesa. A partir de aquí se insiste una y otra vez sobre el hecho de que Yeats no pertenece a este mundo, expresando el mismo concepto de formas diferentes, matizándolo y precisándolo hasta la saciedad. La diferencia entre su mundo y nuestro mundo no es sólo personal, sino también nacional. Yeats se sitúa en un punto remoto, con una mente lejana, extremadamente egoísta y algo cruda. Eliot vuelve al planteamiento de Yeats como autor típicamente irlandés y, como había anunciado en un principio, aplica sus características concretas a la literatura irlandesa. En tal generalización el crítico incluye a James Joyce, aunque en este caso tiene buen cuidado en justificarlo por haber conseguido grandeza explotando el egoísmo y la crudeza con un sentimiento poderoso. En cambio, el sentimiento de Yeats es crudo sin ser poderoso y aquí radica la debilidad tanto de su prosa como de su verso. Eliot juzga a

Yeats severamente en cuanto prosista con observaciones como aquella según la cual el autor habría sido a veces incoherente como filósofo de la estética, pero finaliza su reseña con una frase positiva sobre Yeats como poeta:

"It must always be granted that in verse at least Mr. Yeats's feeling is not simply crudeness and egoism, but that it has a positive, individual, and permanent quality" (143).

En el mismo año de 1919, ^{Eliot} hizo un comentario que debió de disgustar a W.B. Yeats tanto como la reseña citada. Al analizar las primeras obras de Pound, en "The Method of Ezra Pound", el autor consideró perniciosa la influencia de W.B. Yeats sobre su amigo, a la vez que advertía en éste una inteligencia más poderosa que en aquél (144). En realidad, Eliot no comprendía la predilección de Pound por Yeats y probablemente la juzgaba como una excentricidad que él no se esforzaba en modo alguno por compartir.

Unos años después, Eliot volvía a insistir en el carácter irlandés de Yeats que le hacía situarse fuera de la tradición literaria inglesa (145).

Un nuevo ataque, esta vez sin nombrarlo aunque claramente dirigido contra él, recibió W.B. Yeats cuando Eliot puso de relieve la revolución que para la literatura irlandesa había supuesto la obra de Joyce, el primer irlandés capaz de convertir lo racial y nacional en algo de valor internacional (146). A partir de él ya no habrá lugar para los campesinos cómicos, héroes épicos y demás caracteres que había popularizado, entre otros, W.B. Yeats.

A través de tal comentario se trataba con desdén, e incluso desprecio, a todo el movimiento literario que venía haciendo uso del folklóre y las leyendas irlandesas y del cual W.B. Yeats era miembro destacado.

Al volver a ocuparse de Joyce, en "Ulysses, Order and Myth", el crítico mencionó de nuevo a W.B. Yeats, esta vez en forma más positiva, considerándolo como el vislumbrador del método mítico que posteriormente emplearía con toda su plenitud James Joyce (147).

Cuando, en la primavera de 1933, Eliot dió un curso sobre literatura inglesa en la Universidad de Harvard, incluyó en la lista de lecturas obligatorias dos obras de W.B. Yeats: la última edición de sus poemas reunidos y Words for Music Perhaps (148). En una de las conferencias de Harvard, "The Modern Mind", hablaba de los peligros que existen en la asociación de la poesía con el misticismo, uno de los cuales sería buscar satisfacciones religiosas en los poemas. Como ejemplo, citaba el caso de W.B. Yeats:

"No one can read Mr. Yeats's Autobiographies and his earlier poetry without feeling that the author was trying to get as a poet something like the exaltation to be obtained, I believe, from hashish or nitrous oxide. He was very much fascinated by self-induced trance states, calculated symbolism, mediums, theosophy, crystal-gazing, folklore and hobgoblins. Golden apples, archers, black pigs and such paraphernalia abounded. Often the verse has an hypnotic charm: but you cannot take heaven by magic, especially if you are,

like Mr. Yeats, a very sane person." (149)

Tras este juicio negativo sobre los primeros poemas de Yeats, Eliot se mostraba muy favorable hacia su última etapa:

"Then, by a great triumph of development, Mr. Yeats began to write and is still writing some of the most beautiful poetry in the language, some of the clearest, simplest, more direct."
(150)

En la misma línea que "The Modern Mind" se sitúan los comentarios sobre Yeats contenidos en After Strange Gods, donde al escritor, tomado como ejemplo muy interesante de mente moderna, se le parangona en cuanto poeta con Pound (151). Es patente aquí la falta de simpatía por parte de Eliot hacia el mundo sobrenatural de Yeats, provinciano, excéntrico y vacío de todo significado espiritual (152). Del mismo modo que en la conferencia, el crítico suaviza el ataque alabando los poemas más recientes del autor.

Eliot, en cuanto editor del Criterion, trató bien a Yeats, pues en 1927 publicó The Tower, en 1934 el ensayo de Stephen Spender titulado "W.B. Yeats as a Realist" y en 1935 "Introduction to the Māndookya Upanishad" del propio Yeats (153). Además, con motivo del setenta cumpleaños de Yeats, le dedicó un "Commentary" o artículo editorial que iniciaba cada número de la revista y en el que solía abordar temas de actualidad. El "Commentary" sobre Yeats, como los demás, no pretende tener la profundidad de un en-

sayo y así el propio autor advierte que no es lugar ese para una discusión crítica de la obra de Yeats (que requeriría un análisis detenido), sino para una apreciación de sus servicios y una expresión de gratitud (154). Contrariamente a lo expresado años antes (recuérdese que en 1919 Eliot juzgó el influjo de Yeats sobre Pound como algo muy negativo), aquí Eliot afirma, sin reserva alguna, que la gran influencia de Yeats sobre la poesía inglesa ha sido totalmente beneficiosa. Opina, en cambio, que su influencia sobre la poesía irlandesa ha sido casi desastrosa, puntualizando que los mayores poetas no suelen ejercer un influjo saludable sobre sus sucesores inmediatos. Con precaución, advirtiendo que los contemporáneos pueden hacer sólo conjeturas sobre la absoluta grandeza de un escritor, Eliot apunta que Yeats parece haber sido y ser el mayor poeta de su tiempo.

Nuevos elogios recibió Yeats por parte de Eliot en 1936 con motivo de una charla emitida por la B.B.C. acerca de la necesidad del drama poético (155). En esta alocución se constataba que el renacimiento del drama poético de aquellos momentos se debía principalmente a la obra de Yeats tomada en conjunto, es decir, incluyendo sus propios dramas, su ayuda a otros escritores y su labor en el Abbey Theatre de Dublín, donde se mantuvo vivo el drama poético mientras que estaba casi extinto en los demás lugares.

Tras la muerte de Yeats, que tuvo lugar en 1939, Eliot multiplicó los elogios para el escritor fallecido. Así, pronunció la primera "Yeats Lecture" ante los Amigos de la Academia Irlandesa y en el Abbey Theatre dublinés en 1940. Purpose inmediatamente publicó, bajo el título de "The

Poetry of W.B. Yeats" (156), el texto de la conferencia que más adelante quedó reproducido en On Poetry and Poets como "Yeats".

Eliot comienza la conferencia recordando cómo, al iniciar su propia carrera poética cuando era estudiante en América, no se había visto afectado por la producción de Yeats, cuyo primer período se hallaba ya bien definido. Sorprendentemente, Eliot parece olvidar la impresión que le causó The Hawk's Well, pues sólo menciona la poesía del Yeats ya maduro, es decir, desde 1919 en adelante, como suscitadora de su entusiasmo. Explica, al igual que en otras ocasiones, por qué razón no tomó a Yeats como maestro y una vez más califica favorablemente su influencia sobre la literatura inglesa.

Habiendo apreciado su manera de tratar a los escritores más jóvenes en términos de igualdad, Eliot contradice la reputación que tenía Yeats de haber sido arrogante y despótico. El crítico analiza el desarrollo de Yeats comparándolo y contrastándolo con el de Shakespeare. Se percibe en la conferencia el esfuerzo por resaltar los aspectos positivos de los poemas de Yeats a la vez que se buscan las razones por las cuales no fueron perfectos. Eliot explica por qué Yeats se convirtió en un gran poeta en su madurez, cuando encontró la expresión adecuada para su primera experiencia. El desarrollo de su poesía dramática se presenta tan interesante como el de su poesía lírica. Eliot manifiesta algunas reservas hacia ciertas obras (por ejemplo, el drama Purgatory) y dice mostrarse dispuesto a alabar a Yeats, aunque reafirma que no está de acuerdo con él en

todo, pues concretamente en el campo de la doctrina, donde las diferencias entre ambos son más profundas, podría hacerle muchas objeciones.

En conjunto, la conferencia es altamente elogiosa para Yeats, aunque debe observarse que en la edición de On Poetry and Poets Eliot suprimió una frase que debía haber halagado a los oídos de la audiencia en el Abbey Theatre. El autor había calificado al irlandés como:

"(...) the greatest poet of our time -- certainly the greatest in this language, and so far as I am able to judge, in any language." (157)

Quizás movido por la cercana muerte del poeta y las especiales circunstancias en que pronunció la conferencia, Eliot hizo una afirmación que apareció por escrito en el mismo año de 1940, pero que él mismo juzgó excesiva cuando en 1957 revisó el texto para su inclusión en On Poetry and Poets y por tanto prefirió suprimir.

En otra conferencia, al abordar el tema de la música de la poesía, Eliot recordó la impresión que le había causado escuchar a Yeats leyendo sus propias obras y comentó cómo la forma de hablar del país pone de relieve la belleza de la poesía irlandesa (158).

Yeats fue comparado con Maeterlinck y con Synge en "Poetry and Drama" (159), donde Eliot dividió su desarrollo como dramaturgo en tres períodos. Durante el primero, Yeats escribió dramas en verso acerca de temas convencionalmente admitidos como adecuados para el verso con una métrica propia de reyes y reinas míticos. Durante el segundo período

sus dramas, de gran belleza, estuvieron escritos en prosa poética con importantes interludios en verso, con lo cual no daban solución a ninguno de los problemas que se plantean al dramaturgo que escribe en verso. Unicamente en el tercer período consiguió resolver el problema del lenguaje dramático en verso.

Al analizar en su conjunto la crítica eliotiana sobre Yeats, se observa un paulatino acercamiento hacia el escritor. Desde la indiferencia primera, Eliot pasa a una cierta ambivalencia emocional frente a un poeta en el que encuentra cualidades, pero con quien le es difícil identificarse porque una profunda divergencia ideológica le separa de él. Por otra parte, se establece una cierta rivalidad entre ellos, acentuada por el agresivo comportamiento de Yeats, nunca aludido por Eliot, pero sí comentado por los críticos (160). Mientras que Yeats permaneció firme en su actitud contra Eliot, éste se esforzó por tratar objetivamente al irlandés, pese a la prevención inicial, y progresó en la comprensión y aceptación de su obra hasta sentir una gran estima hacia él como poeta y como dramaturgo, aún permaneciendo distante desde el punto de vista doctrinal.

Con el tiempo, Eliot se fue mostrando cada vez más respetuoso con las ideas de Yeats, aún no compartiéndolas en modo alguno. Ahora bien, en un poema de 1919 se encuentra una referencia indirecta al escritor que, en el círculo londinense donde ambos se movían, no pudo pasar desapercibida. Se trata de los versos:

I shall not want Pipit in Heaven:

Madame Blavatsky will instruct me

In the Seven Sacred Trances;
 ("A Cooking Egg", 21-3)

Madame H.P. Blavatsky (1831-1891) fue la fundadora en los Estados Unidos de América de la Theosophical Society, cuyos objetivos principales eran: establecer un núcleo de hermandad universal, promocionar el estudio de la religión y la filosofía comparadas y, por último, hacer una investigación sistemática de las potencias místicas de la vida y la materia. Yeats formó parte de dicha sociedad como miembro muy activo, circunstancia mencionada siempre con sarcasmo en la crítica de Eliot (en "The Modern Mind" figura incluso el término theosophy (161)). Los versos de "A Cooking Egg" debieron de herir aún más la sensibilidad de Yeats, quien vió ridiculizada así su pertenencia a un grupo al que se había entregado con absoluta seriedad, pero del que muchos, como Eliot, se mofaban.

Entre "The Adoration of the Magi" (162) y "Journey of the Magi" existen unas coincidencias que permiten sugerir, aunque no asegurar, la posibilidad de que Eliot hubiera leído el relato poco antes de escribir su poema, cuando aquél apareció incluido en el volumen Mythologies (1925). Las diferencias entre las dos composiciones son importantes pero, además de la similitud en cuanto al título, ambas tienen otros puntos en común. Los dos escritores se basaron en la narración bíblica acerca de los Magos y realizaron un tratamiento poco usual del tema, incluso anticonvencional. La situación de los tres ancianos contando sus pasados avatares en medio de una misteriosa atmósfera pudo atraer al poeta.

Ahora bien, aún en el caso de que se confirmase la suposición, "The Adoration of the Magi" habría sido únicamente una fuente secundaria comparada con el sermón navideño del Obispo Lancelot Andrewes sobre el que Eliot se basó principalmente al elaborar "Journey of the Magi".

Si la primera alusión a Yeats en la poesía eliotiana tuvo un marcado carácter ofensivo, en cambio la última constituyó una especie de tributo póstumo para el escritor. A través de los años, la actitud de Eliot hacia él había ido cambiando en el sentido de un paulatino acercamiento hasta llegar a manifestar públicamente, en la conferencia de 1940, una profunda estima por el artista.

Con esta nueva disposición, Eliot introdujo en "Little Gidding" la figura de Yeats como el espíritu del maestro, muerto hace tiempo, que se aparece de madrugada en una desierta calle de Londres y habla con el poeta.

Aunque no se cita el nombre de Yeats, el autor pensaba que muchos lectores serían capaces de identificarlo (163) y más tarde él mismo orientó a varios investigadores en el mismo sentido (164). Ahora bien, los testimonios del poeta indican que él pensaba principalmente, y no únicamente, en Yeats. Además, el reciente análisis de los manuscritos de Four Quartets efectuado por Helen Gardner demuestra que Eliot comenzó a escribir esta sección centrado en Yeats y que fue progresando hacia una mayor generalización (165). El deseo final del poeta era que el lector no se limitase a identificar al espíritu con un individuo concreto y quizás por este motivo eliminó la mayoría de los detalles biográficos que facilitaban la conexión particular. En definitiva, tras las modificaciones realizadas en el borrador, en

la versión definitiva el espíritu resulta una amalgama de tres personajes distintos, Brunetto Latini, Jonathan Swift y W.B. Yeats, entre los cuales predominan las características del último.

Sobre Swift se pronunció el autor admitiendo que a él se había referido conscientemente al escribir nueve versos incluidos en el monólogo del espectro (166).

En cuanto a Brunetto, Eliot había escrito en el borrador "Are you here, Ser Brunetto?", pero decidió transformar la pregunta en "What! are you here?" en parte porque temía asociarlo de una forma tan directa con Yeats:

"However, I do not wish to take the responsibility of putting Yeats or anybody else into Hell and I do not want to impute to him the particular vice which took Brunetto there." (167)

De todos modos, en la frase "the brown baked figures" quedó una referencia a Brunetto que, o bien pasó desapercibida en la revisión, o bien el autor no juzgó conveniente eliminar.

Aparte de los detalles citados, que permiten relacionar al espíritu con Swift y con Brunetto, la mayoría de los elementos contenidos en el pasaje se refieren a Yeats. En primer término, el hecho de presentar a Yeats como una figura que vuelve del mundo de los muertos es una forma de recordar su propia obra, poblada de seres misteriosos, fantasmas y espectros que continuamente intervienen en la vida cotidiana de los hombres. Hay en el encuentro una atmósfera propia de Dante, pero el que no sea el poeta quien se desplace al

más allá, sino el fallecido quien lo confronte en una calle londinense, hace pensar en el escritor irlandés.

Acerca de los datos biográficos, tras las supresiones en el borrador (168), sólo quedaron dos:

In streets I never thought I should revisit
When I left my body on a distant shore.

("Little Gidding", 124-5)

Así alude Yeats a las calles de Londres, en otro tiempo recorridas por él, y a la circunstancia de que su cuerpo fuera enterrado temporalmente en Francia.

Más importante que los detalles concretos es el sentido profundo del monólogo, cuyo contenido puede ser iluminado por la conferencia de 1940 pues en ambos lugares, primero en prosa y luego en verso, Eliot expresó lo que Yeats representaba esencialmente para él. Por la proximidad cronológica y por haber sido elaborados con los mismos pensamientos, aunque en un caso con la técnica del crítico y en el otro con la del poeta, conviene leer el segundo movimiento de "Little Gidding" con el texto de "Yeats" a la vista.

Al principio, cuando el poeta percibe la extraña figura en medio de la calle, no sabe quién puede ser. Por fin, la primera indicación de que el reconocimiento se ha iniciado está en los versos:

I caught the sudden look of some dead master
Whom I had known, forgotten, half recalled

("Little Gidding", 92-3)

Aquí la palabra clave es master, el término con que Eliot había designado a Yeats al comienzo de su conferencia en Dublín:

"(...) after becoming unquestionably the master (...)" . (169)

Antes de que los rasgos fisionómicos se hubiesen dibujado con nitidez, el sorprendido interlocutor del espíritu en "Little Gidding" había sido capaz de reconocer al maestro, el maestro que, como un igual, como un amigo, se puso a caminar junto al poeta. Y esta iniciativa debe relacionarse con algo que Eliot había puesto de relieve como una de las grandes virtudes de Yeats:

"When he visited London he liked to meet and talk to younger poets. (...); in his conversations with a younger writer I always felt that he offered terms of equality, as to a fellow worker, a practitioner of the same mystery."
(170)

Ahora bien, en "Little Gidding" no se establece un diálogo, sino que el poeta más joven escucha con atención y humildad al maestro en su mismo arte. En este monólogo de 36 versos hay dos características interesantes. Por una parte Eliot ha querido hacer hablar a Yeats con su propia lengua y para ello, en lugar de citar determinados textos, ha parafraseado algún verso e imitado su estilo, con mesura, sin distorsionarlo o caricaturizarlo. Por otra parte, en

las palabras que Eliot pone en boca del espíritu, Yeats aborda algunos de los temas que en vida le habían preocupado más intensamente, aunque con la nueva perspectiva y la serenidad que le da la muerte.

No obstante, debe recordarse que, aunque habla Yeats, es Eliot quien pone las palabras en su boca y por tanto el espíritu del irlandés se expresa según la voluntad del poeta. Yeats se presenta como Eliot lo imagina tras la muerte. Por ello el espíritu dice que no desea recordar sus doctrinas, pues Eliot prefiere evitar la cuestión ideológica que había venido enfrentando a ambos escritores:

"I am not eager to rehearse
My thoughts and theory which you have forgotten.
These things have served their purpose: let them
be."

("Little Gidding", 111-3)

En cambio, se explaya al evocar su principal preocupación: el desarrollo del lenguaje por parte del artista:

"For last year's words belong to last year's language
And next year's words await another voice."

("Little Gidding", 118-9)

Según Eliot, ésta fue la gran labor de Yeats:

"Returning to his earlier poems after making
a close acquaintance with the later, one sees, to
begin with, that in technique there was a slow

and continuous development of what is always
the same medium and idiom."

"Yeats's development in his dramatic poetry
is as interesting as that in his lyrical poetry.
(...) It took him many years to evolve the drama-
tic form suited to his genius." (171)

El espíritu, al dirigirse a su interlocutor, considera que
el interés de ambos en cuanto poetas era común:

"Since our concern was speech, and speech impelled us
To purify the dialect of the tribe
And urge the mind to aftersight and foresight,"
(*"Little Gidding"*, 126-8)

Este aspecto de Yeats, que asimismo había atraído la aten-
ción de Eliot sobre Mallarmé (cuyas palabras se citan en
el verso 127), también había quedado reseñado en la confe-
rencia de Dublín:

"(...) from the beginning, he made and thought
his poetry in terms of speech (...)" (172)

Si Yeats hubo de esperar hasta la madurez tardía para
hallar la expresión adecuada de su primeras experiencias
(173), ahora, tras la muerte, ha encontrado nuevas pala-
bras con las cuales se dispone a describir con amargura los
tres "dones" de la edad. Ya en *"East Coker"* Eliot había alu-
dido irónicamente a la supuesta sabiduría de los ancianos:

Do not let me hear

Of the wisdom of old men, but rather of their folly,
 Their fear of fear and frenzy,
 ("East Coker", 93-5)

pero en "Little Gidding" la elaboración de la idea es mucho mayor. Para componer este fragmento del monólogo, Eliot empleó de manera especial un poemita de Yeats que consta de un solo cuarteto:

You think it horrible that lust and rage
 Should dance attention (174) upon my old age;
 They were not such a plague when I was young;
 What else have I to spur me into song?
 ("The Spur")

Al citar dicho poema en su conferencia, sobre él había comentado Eliot:

"These lines are very impressive and not very pleasant, and the sentiment has recently been criticized by an English critic whom I generally respect. But I think he misread them. I do not read them as a personal confession of a man who differed from other men, but of a man who was essentially the same as most other men; the only difference is in the greater clarity, honesty and vigour."
 (175)

Para hacer hablar al espíritu de "Little Gidding" sobre los dos primeros "dones" de la edad avanzada -- la lujuria y la

ira -- Eliot se ha inspirado directamente en "The Spur".
Sobre el tercer "don" que menciona el espíritu -- el penoso recuerdo de las malas acciones pasadas -- Yeats había escrito:

Things said or done long years ago,
Or things I did not do or say
But thought that I might say or do,
Weigh me down, and not a day
But something is recalled,
My conscience or my vanity appalled.
("Vacillation", V, 7-12) (176)

Basándose en gran medida sobre tales versos, Eliot modeló el pasaje sobre el remordimiento que siente el anciano:

"And last, the rending pain of re-enactment
Of all that you have done, and been; the shame
Of motives late revealed, and the awareness
Of things ill done and done to others' harm
Which once you took for exercise of virtue."
("Little Gidding", 138-42) (177)

Tras explicar cuáles son los tres "dones" de la edad madura, el espíritu finaliza su monólogo con unas alusiones al fuego purificador y a la danza:

"From wrong to wrong the exasperated spirit
Proceeds, unless restored by that refining fire
Where you must move in measure, like a dancer."
("Little Gidding", 144-6)

751

El fuego y la danza, temas esenciales en la obra de Yeats, habían quedado así unidos en "Byzantium":

At midnight on the Emperor's pavement flit
Flames that no faggot feeds, nor steel has lit,
Nor storm disturbs, flames begotten of flame,
Where blood-begotten spirits come
And all complexities of fury leave,
Dying into a dance,
An agony of trance,
An agony of flame that cannot singe a sleeve.

("Byzantium", 25-32) (178)

Aunque se ha hablado de una influencia de la poesía de Yeats sobre la de Eliot (179), quizás sean más importantes las diferencias entre ambas obras que las similitudes.

Como conclusión podría afirmarse que existe un total paralelismo entre la crítica y la poesía eliotianas en lo referente a la actitud hacia Yeats. La inicial postura negativa de Eliot queda reflejada tanto en sus primeros ensayos como en la sarcástica alusión a las doctrinas de Yeats en "A Cooking Egg". La ulterior aceptación de la obra literaria de Yeats, con unas prudentes reservas respecto a sus teorías, se concreta en los grandes elogios póstumos contenidos en la conferencia que sobre el autor pronunció Eliot en 1940 y en "Little Gidding" (1942). En el último de los Four Quartets aparece el espíritu del escritor fallecido que transmite un mensaje, parcialmente modelado sobre sus

propios versos y en imitación de su propio estilo (180),
a través del cual Eliot rinde un homenaje final a Yeats.

OTROS AUTORES

How pleasant to know Mr. Lear!

How unpleasant to meet Mr. Eliot!

Existe un cierto número de autores victorianos cuyas huellas sobre la poesía de Eliot son de escasa relevancia o prácticamente nulas. A continuación nos referiremos a todos ellos con el fin de que la deuda del poeta hacia cada uno, aunque mínima, quede consignada en el presente trabajo.

JOHN HENRY NEWMAN (1801-1890)

Eliot se refirió en varias ocasiones al Cardenal Newman y, aunque brevemente, siempre de forma elogiosa (181). En su primer curso de Southall (1916-1917), sobre literatura inglesa moderna, le dedicó un tema completo, el quinto, de los quince que componían el programa (182). El crítico contó al Cardenal entre los grandes escritores ingleses y de él llegó a decir que había compuesto la prosa más bella del siglo XIX (183).

El admirado estilo de Newman pudo ejercer una influencia general, no palpable en detalles concretos, sobre el de los ensayos de Eliot. En cuanto al posible influjo sobre la poesía, varios estudiosos, tras comparar "Gerontion" con "The

"Dream of Gerontius", han llegado a la conclusión de que las diferencias entre ambos poemas son más importantes que los puntos en común (184). Además del parecido en el título (185), los versos primero y tercero de "Gerontion" evocan los correspondientes de "The Dream of Gerontius". Los dos monólogos dramáticos, uno breve y otro muy extenso, abordan el tema del fin de la vida, pero de una manera diferente, casi opuesta. En efecto, la serenidad de Gerontius frente a la muerte contrasta con la falta de fe y esperanza de Gerontion en idéntica situación.

CHARLES DICKENS (1812-1870)

Aunque Eliot nunca dedicó una detenida atención crítica a Charles Dickens, algunas referencias dispersas revelan que conocía bien y apreciaba su obra. En el primer curso de Southall, el novelista ocupaba el sexto tema del programa, según el cual Eliot habría centrado sus explicaciones principalmente sobre los siguientes aspectos:

"Reason for his greatness. Comparison with earlier novelists and humorists. Development of his work. Plot and situation. Examination of some of his characters. Influence, especially in Russia" (186).

Como lecturas recomendadas se citaban Pickwick Papers, David Copperfield y Bleak House, novela que más tarde, en "Wilkie Collins and Dickens", el crítico consideraría,

siguiendo a Chesterton, como la mejor del novelista. Por otra parte, en el programa del curso sobre literatura victoriana, dentro del apartado "The Development of English Fiction", figuraba la conferencia "Charles Dickens and his Social Types".

Es en "Wilkie Collins and Dickens" donde mejor se percibe el pensamiento de Eliot sobre este último. En dicho ensayo se pone de relieve la gran capacidad de Dickens para crear caracteres, don que sintetizaba así:

"Dickens's figures belong to poetry, like figures of Dante or Shakespeare, in that a single phrase, either by them or about them, may be enough to set them wholly before us" (187).

Fugaz resultó la presencia de Dickens en la poesía de Eliot. Se ha indicado que un fragmento de Pickwick Papers pudo inspirar unos versos de Coriolan ("Triumphal March", 43-5), pero la fuente no es en modo alguno segura (188). Mayor importancia tiene el que una frase de Dickens estuviera a punto de convertirse en el título del poema definitivamente llamado The Waste Land. Los borradores muestran que el autor, cuando ya había escrito a máquina la primera sección, "The Burial of the Dead", añadió (sin centrar la máquina y con una cinta más gastada que en el resto del texto) en la parte superior de la página: HE DO THE POLICE IN DIFFERENT VOICES: Part I (189). En la segunda sección (sobre el título IN THE CAGE escrito a máquina, posteriormente tachado a mano y sustituido por el definitivo de "A Game of Chess"), aparecía de nuevo, en dos copias dife-

rentes : HE DO THE POLICE IN DIFFERENT VOICES: Part II (190). Como, a partir de aquí, el que hubiera podido dar nombre al poema completo no vuelve a figurar, puede concluirse que su vigencia duró poco tiempo: el espacio entre la elaboración de las secciones primera y segunda. En "What the Thunder Said" se percibe ya claramente la huella de Miss Jessie Weston, de cuya obra, From Ritual to Romance, Eliot derivó el título de The Waste Land (191).

Como bien indica Valerie Eliot en su edición facsímil anotada, el título suprimido es una cita extraída del capítulo decimosexto de Our Mutual Friend, donde la pobre viuda Betty Higden elogia la manera en que Sloppy (el niño adoptado por ella) le lee el periódico:

"You mightn't think it, but Sloppy is a beautiful reader of a newspaper. He do the Police in different voices." (192).

Sobre la conveniencia de mantener el título primitivo, la mayoría de los estudiosos se ha pronunciado negativamente, por estimar que hubiera podido interpretarse como un reconocimiento por parte del autor de la falta de unidad de su obra, presentada así a modo de miscelánea o incluso a modo de "ejercicio de ventriloquia" (193). Marianne Thormählen, habiendo estudiado el tema en profundidad, ha observado que si DIFFERENT VOICES da una idea de dispersión, en cambio el elemento unificador está en HE (194). Ciertamente, las voces son varias, pero todas proceden de una misma persona. HE sería Tiresias, pero la dificultad estriba en identificar THE POLICE. Marianne Thormählen piensa que si

THE POLICE entrañase una referencia al término griego "polis", según apuntó Nicole Ward, "Somebody renders the City in different voices" sería una paráfrasis que se ajustaría bien a The Waste Land (195). Eliot quizás no esperaba que los lectores fuesen capaces de identificar la fuente del título finalmente suprimido y, en realidad, Our Mutual Friend no ilumina The Waste Land, aunque ambas obras coinciden en algunos puntos, tales como la recurrencia de la muerte en el agua. También Eliot y Dickens comparten un mismo interés por plasmar en sus obras la vida de la ciudad moderna con sus aspectos más sórdidos, si bien llevan a cabo un tratamiento diferente del material urbano. En este sentido, es mayor la deuda de Eliot hacia Baudelaire, entre otros.

Así pues, tras la supresión del título que el poeta había proyectado asignar a The Waste Land, en su obra sólo parece haber quedado un leve eco de Our Mutual Friend (Book I, chapter XI) en "The Rum Tum Tugger" del Old Possum's Book of Practical Cats, eco que, según aseguró Valerie Eliot, fue deliberado (196).

EDWARD LEAR (1812-1888)

En el programa de conferencias que sobre literatura victoriana dió Eliot a partir de septiembre de 1917, la última se presentaba con el título de "The Laureates of Nonsense -- Edward Lear, Lewis Carroll, and the Makers of Light Verse" junto a otras dos, englobadas las tres bajo el epígrafe de "Byways of Victorian Literature" (197). Largos años después, en "The Music of Poetry" (1942), el autor tomó el ver-

so de Edward Lear como ejemplo para ilustrar sus teorías:

"- the nonsense verse of Edward Lear. His non-sense is not vacuity of sense: it is a parody of sense, and that is the sense of it. The Jumblies is a poem of adventure, and of nostalgia for the romance of foreign voyage and exploration; The Yongy-Bongy Bo and The Dong with a Luminous Nose are poems of unrequited passion - "blues" in fact. We enjoy the music, which is of a high order, and we enjoy the feeling of irresponsibility towards the sense" (198).

Tales palabras muestran una gran simpatía hacia el poeta y una fina comprensión de su espíritu y método.

En 1933 el Criterion publicó cinco composiciones en verso que Eliot modestamente llamó Five-Finger Exercises (199). Eran en efecto "ejercicios" a través de los cuales se trataba de imitar con humor e ingenio a determinados escritores. En la sección correspondiente a Marvell hemos indicado cómo en la tercera de estas composiciones, "Lines to a Duck in the Park", se alude irónicamente a "To His Coy Mistress" y se evocan ciertas técnicas propias de los poetas metafísicos. Pues bien, en las composiciones cuarta y quinta se hace algo similar con respecto a Edward Lear.

T.S. Eliot se ha inspirado en "Self-Portrait of the Laureate of Nonsense" para escribir "Lines to Ralph Hodgson Esqre." y "Lines for Cuscutaraway and Mirza Murad Ali Beg", tomando no sólo el tema, sino también el tono y detalles concretos, incluso reproduciendo, con ligeras modificacio-

nes, algunos versos. Los elementos extraídos de "Self-Portrait" quedan disociados en Five-Finger Exercises IV (retrato del poeta y periodista Ralph Hodgson (1871-1962), donde se concentran aspectos positivos) y V (autorretrato de Eliot, o más bien caricatura donde se subrayan sus propios "defectos"). Aunque la quinta composición de Five-Finger Exercises sea en cierto modo la antítesis de la cuarta, ambas comparten el mismo humor; así, aunque se ridiculicen algunas características físicas, está ausente la crueldad y la dureza.

Lear comienza y acaba su autorretrato con el verso:

How pleasant to know Mr. Lear!
("Self-Portrait", 1 y 32) (200)

sobre el cual Eliot modela:

How delightful to meet Mr. Hodgson!
("Lines to Ralph Hodgson Esqre.", 1, 8, 13 y 18)

y, en la siguiente composición, también repite varias veces:

How unpleasant to meet Mr. Eliot!
("Lines ^{for} Cuscaraway...", 1, 8 y 13)

Mr. Lear se presenta a sí mismo como un "bon vivant", sentado apaciblemente rodeado de libros y disfrutando de unas copas de Marsala en compañía de su gato. Mr. Hodgson, acompañado por su fiel perro, con sus 999 canarios, recibe

las atenciones de las camareras que le sirven una deliciosa tarta, mientras los duendes y las hadas revolotean jubilosos sobre su cabeza. Mr. Lear y Mr. Hodgson tienen en común el ser hombres tranquilos, agradables, sibaritas, gruesos y aficionados a la música y a la buena mesa, con una terrible debilidad por los dulces.

Mr. Eliot, como ellos dos, es también amante de los animales (pues tiene un gato y un perro), pero se separa de Mr. Hodgson en otros aspectos que por el contrario le acercan a Mr. Lear. Mr. Eliot recoge características de Mr. Lear que éste no había compartido con Mr. Hodgson. Por ejemplo, Edward Lear se había referido a su mente así:

His mind is concrete and fastidious
("Self-Portrait", 5)

y Eliot toma a broma su rigor en la expresión y su afán de precisión que a veces le hacen rayar en la pedantería:

And his conversation, so nicely
Restricted to What Precisely
And If and Perhaps and But.
("Lines for Cuscuscaraway", 5-7)

Lear había descrito sus facciones:

His nose is remarkably big;
His visage is more or less hideous,
His beard it resembles a wig.
("Self-Portrait", 6-8)

y Eliot, en una forma parecida, analiza las suyas:

With his features of clerical cut,
And his brow so grim
And his mouth so prim
("Lines for Cuscaraway", 2-4)

Por cierto, el calificativo de clerical, que Eliot aplica a sus rasgos faciales, Lear lo había empleado para designar a algunos de sus amigos:

He has many friends, laymen and clerical
("Self-Portrait", 17)

Tanto Lear como Eliot aluden a sus respectivos atendidos:

He weareth a runcible hat
When he walks in a waterproof white,
("Self-Portrait", 20-1)

In a coat for fur
(...)
And a wopsical hat
("Lines for Cuscaraway", 10,12)

En definitiva, a través de "Lines to Ralph Hodgson Esqr." y "Lines for Cuscaraway and Mirza Murad Ali Beg", Eliot realiza, basándose en "Self-Portrait of the Laureate",

te of Nonsense", una perfecta imitación del estilo de Edward Lear y, aunque no adopte la forma de los ocho cuartetos con rima a b a b, transmite fielmente el espíritu del autor.

Lear, en su autocaricatura, había mencionado el nombre de su gato:

Old Foss is the name of his cat
("Self-Portrait", 18)

Pues bien, cuando Eliot escribió el Old Possum's Book of Practical Cats pudo tener presente la obra de Lear, su humor, su ternura, su sentido del ritmo y la musicalidad de su verso tan elogiada en "The Music of Poetry". Con el Old Possum's Book of Practical Cats Eliot se inscribe, junto a Edward Lear, en la tradición inglesa de verso ligero infantil destinado en principio a los niños, pero especialmente apreciado por los adultos.

MATTHEW ARNOLD (1822-1888)

T.S. Eliot estudió las dos vertientes de la obra de Matthew Arnold -la crítica y la poética- en su primer curso de Southall (1916-1917). Situó al autor entre los principales pensadores de la época al tratarlo, junto a John Stuart Mill, en la tercera y, entre los poetas, junto a Edward Fitzgerald y James Thomson, en la décima de las veinticinco conferencias que a partir del otoño de 1917 pronunció sobre literatura victoriana (201). Posteriormente,

a lo largo de sus ensayos, dedicó atención particular al escritor, de manera especial en "Arnold and Pater" (1930) y "Matthew Arnold" (1933) (202).

Las páginas de Eliot sobre Arnold y el posible influjo de éste sobre las ideas y la prosa de aquél han sido objeto de análisis detallado a través de numerosos artículos e incluso dos tesis doctorales (203). En conjunto, las conclusiones de todos los investigadores parecen dirigirse en un mismo sentido: Eliot, a pesar de haber manifestado explícitamente que no se consideraba discípulo suyo (204) y de haberse mostrado siempre consciente de las limitaciones y deficiencias del autor, recibió algún influjo de Arnold sobre su pensamiento y su estilo de prosa.

En lo que se refiere a las relaciones entre la poesía de Arnold y la de Eliot, Helen Gardner ha sido categórica:

"As a poet Arnold gave Eliot nothing. Even the industry of Professor Grover Smith has not uncovered a single echo from Arnold's verse. And Arnold's career as a poet bears no relation to Eliot's" (205).

Aunque aceptemos en lo esencial esta idea de Helen Gardner, cabe una pequeña puntualización. Grover Smith sí encontró un leve eco del poema de Arnold "My Buried Life" en la frase que pronuncia la dama de "Portrait of a Lady":

"Yet with these April sunsets, that somehow recall
My buried life, and Paris in the Spring,"
("Portrait of a Lady", 52-3)

sobre la cual el estudioso comentó:

"Mathew Arnold's poem "The Buried Life" contributes to her phrase the sense of the incalculable, unconscious vital principle, the essential humanity beneath all appearance. But equally there is a sense of a lost past, a vanished joy" (206).

También a la luz de "My Buried Life", Rober Langbaum ha explicado detenidamente lo que significa la "vida enterrada" no sólo de la protagonista femenina de "Portrait of a Lady", sino también de los habitantes de The Waste Land (207).

WILKIE COLLINS (1824-1889)

La atracción que sintió Eliot por las novelas de detectives, centrada principalmente en las de Arthur Conan Doyle (208), le hizo interesarse también por quien él consideraba el gran precursor del género: Wilkie Collins. Especial admiración tuvo el poeta por The Moonstone, que elogió con las siguientes palabras:

"For the great book which contains the whole of English detective fiction in embryo is The Moonstone; every detective story, so far as it is a good detective story, observes the detective laws to be drawn from this book." (209)

Bajo el título de "Wilkie Collins and Dickens", el T.L.S. publicó anónimamente en 1927 un ensayo de Eliot que un año más tarde se convertiría en el prólogo a una edición de The Moonstone y que el autor juzgó digno de figurar entre sus Selected Essays (210). En el ensayo, el crítico sitúa a Collins entre sus contemporáneos (Dickens, Thackeray, George Eliot...) y encuentra en aquél algo común con ellos, en particular con Dickens. Pasa a comparar Bleak House con The Woman in White, pues para él ambas están muy cercanas y, aunque reconoce que Collins no creaba caracteres con la fuerza de Dickens, era un maestro del argumento y la situación. Además, analiza The Woman in White refiriéndose de una manera especial a Marion Halcombe y al Count Fosco, a quienes se debe el éxito de la obra. Un entusiasmo muy parecido muestra Eliot hacia The Moonstone que es, según él, la primera y mejor de las novelas inglesas de detectives. Finalmente, hay unas referencias a otras obras de Wilkie Collins: The Frozen Deep, The Haunted Hotel, The New Magdalen, No Name y Armada. El ensayo, aunque tiende a estudiar la figura de Collins a la luz de la de Dickens, más que a la suya propia, es favorable para el primero.

A pesar de ser cierto el interés del autor por Wilkie Collins y seguro el hecho de que leyó muchas obras suyas, la poesía de Eliot sólo parece presentar un posible eco del novelista. Se trata del verso:

She turned away, but with the autumn weather
 ("La Figlia Che Piange", 17)

que pudiera proceder de un pasaje de The Woman in White,

la novela tan apreciada por Eliot:

"She left the room. I turned away towards the window, where nothing faced me but the lonely autumn landscape. I turned away to master myself before I, too left the room in my turn and left it for ever." (211)

LEWIS CARROLL (1832-1898)

T.S. Eliot trató de Lewis Carroll junto a Edward Lear en la última de las veinticinco conferencias que sobre literatura victoriana pronunció a partir de septiembre de 1917 bajo los auspicios del London County Council (212). Más adelante, en su crítica, no volvió a manifestar interés por él, pero en su poesía quedó alguna huella del escritor.

Concretamente, cuando Eliot dió a conocer en una entrevista cuáles habían sido las tres fuentes principales del primero de sus Four Quartets citó (además de unos fragmentos suprimidos de Murder in the Cathedral y el jardín mismo de Burnt Norton) Alice in Wonderland (213). El poeta debía de referirse al episodio en que Alice consigue abrir la puerta, ve un pasaje (imposible de atravesar por ser demasiado estrecho para ella) y al fondo un maravilloso jardín:

"Alice opened the door and found that it led into a small passage, not much larger than a rat-hole: she knelt down and looked along the passage

into the loveliest garden you ever saw. How she
longed to get out of that dark hall, and wander
about among those beds of bright flowers and tho-
se cool fountains" (214).

La puerta, el pasaje y el jardín, junto con el insatisfe-
cho deseo de entrar en el recinto, están presentes en el
primer Cuarteto:

Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden
("Burnt Norton", 12-4)

Esta fuente es segura, pues ha sido indicada por el
propio autor, pero representa un simple detalle que, en
el conjunto de toda una extensa obra poética, pasa casi
desapercibido y en realidad no tiene gran importancia
(215).

JAMES THOMSON (1834-1882)

Al reconocer una deuda particular hacia los escritores
que le impresionaron profundamente entre los dieciseis y
los veinte años, Eliot mencionó al autor de The City of
Dreadful Night (216). En efecto, ésta fue una de las
obras que con entusiasmo leyó durante su juventud y de la
cual recordó algún verso en su crítica. Por ejemplo, en la
Conclusión de The Use of Poetry and the Use of Criticism,
citaba:

Lips only sing when they cannot kiss (217)

verso que hubiera podido hallarse en su mente cuando escribió:

Lips that would kiss
Form prayers to a broken stone.
("The Hollow Men", 50-1)

Sobre el posible influjo de The City of Dreadful Night sobre The Waste Land ha especulado, sin conseguir presentar argumentos convincentes, A.F. Beringhause (218). En el poema de Eliot, el único eco probable de Thomson podría estar en las siguientes palabras:

(...) feeding
A little life with dried tubers
(The Waste Land, 5-7)

quizás inspiradas por:

Our Mother feedeth thus our little life,
That we in turn may feed her with our death (219)

WILLIAM MORRIS (1834-1896)

William Morris fue uno de los tres poetas que Eliot estudió en la décima conferencia de la serie iniciada en 1917 sobre literatura victoriana (220).

En 1920, el crítico citó a Morris en uno de sus ensa-

yos (221) y poco después volvió a tratar su figura con mayor detalle en "Andrew Marvell" (1921), donde comparó extensamente "The Nymph and the Fawn" con "The Nymph's Song to Hylas". Acerca de este último poema comentó:

"The effect of Morris's charming poem depends upon the mistiness of the feeling and the vagueness of its object; (...).

(...) and the verses of Morris, which are nothing if not an attempt to suggest, really suggest nothing; and we are inclined to infer that the suggestiveness is the aura around a bright clear centre, that you cannot have the aura alone" (222).

"The Nymph's Song to Hylas" es la canción que, en el cuarto libro de The Life and Death of Jason, la ninfa entona para Hylas mientras éste se va quedando dormido (223). Precisamente en el mismo cuarto libro de la obra, un poco antes, se halla la canción de Orpheus de la cual Eliot tomó algunos elementos para "Dans le Restaurant" que después pasaron a The Waste Land (224).

La canción Orpheus se inicia con un apóstrofe al mar, cuyo poder y fuerza destructiva se evocará a lo largo de la composición:

"O bitter sea, tumultuous sea,

Full many an ill is wrought by thee!" (225)

(The Life and Death of Jason, IV, 109-10)

Víctima del mar, el cuerpo de un mercader fenicio queda a merced de las olas:

Rudyard Kipling (227).

Podría establecerse una comparación entre los jardines de "The Nymph's Song to Hylas" y "Burnt Norton", pero para este último ya ha sido indicado un número razonable de fuentes (siguiendo las sugerencias del autor) y nada hay de concreto o nuevo en el poema de Morris que permita considerarlo como una fuente más del de Eliot.

William Morris siguió presente en la memoria de Eliot que, en "The Music of Poetry" (1942), recordó "Blue Closet" como un poema delicioso cuyo significado no es preciso averiguar, pues basta con percibir la intención del poeta, consistente en producir el efecto de un sueño (228).

ALGERNON CHARLES SWINBURNE (1837-1909)

Bajo el título de "A Poet of Liberty -- A.C. Swinburne" aparece anunciada una de las conferencias que sobre literatura victoriana pronunció Eliot en Sydenham entre 1917 y 1918, paralelamente con el segundo curso de Scut-hall, en cuyo programa el sexto tema figuraba así:

VI. SWINBURNE

The pure romantic. Relation to Pre-Raphaelitism. "Paganism". His early attitude. His championship of liberty. Merits and faults of his poetry. Read: Selections from Poems and Ballads; Atalanta in Calydon, selections from Songs before Sunrise.

Swinburne as prose writer. Comparison with

Shelley, as a poet. (229).

En septiembre de 1919 Eliot comentó, en "Swinburne and the Elizabethans", la obra de A.C. Swinburne Contemporaries of Shakespeare editada por Edmund Gosse y T.J. Wise (230). La reseña fue reproducida como "Swinburne as Critic" en The Sacred Wood (dentro del apartado de los "Imperfect Critics"), pero no formó parte de los Selected Essays, quizás por no haber sido juzgada digna de estar allí. La nota, aunque comienza aludiendo a tres virtudes de Swinburne, pronto se centra en los defectos del autor y su tono general es negativo.

Sobre Selections from Swinburne (volumen editado también por Edmund Gosse y T.J. Wise), Eliot publicó otra reseña, sólo unos meses después de la anterior, titulada "Swinburne" y reproducida en The Sacred Wood, con algunas modificaciones, como "Swinburne as Poet" (231). Esta reseña, si bien algo más favorable que la precedente pero severa en conjunto, mereció un lugar en todas las ediciones de Selected Essays (232).

Considerando todas las referencias a Swinburne en los Selected Essays, además del contenido de las dos reseñas citadas, se percibe por parte de Eliot un buen conocimiento de la obra del autor unido a una gran antipatía hacia ella. Con alguna rara excepción, Eliot suele citar a Swinburne poniendo de relieve sus defectos o sus errores. Los duros ataques superan en número e intensidad a los leves elogios (233).

Este rechazo de Swinburne fue fruto de la aversión que durante sus comienzos como crítico literario sufrió Eliot contra los románticos y la mayoría de los victorianos.

Tiempo atrás, su actitud hacia Swinburne había sido muy distinta, pues incluso lo había contado como uno de sus poetas preferidos entre la edad de catorce y veinte años (234), hasta el punto de que bajo el influjo de tal autor escribió los cuatro primeros poemas publicados en el Harvard Advocate: "Song" (remodelación de "A Lyric", que había aparecido en 1905), "Song" ("When we came across the hill"), "Before Morning" y "Circe's Palace". Las cuatro composiciones son imitativas, en el sentido con que el propio Eliot empleó el término cuando reflexionaba sobre el desarrollo del gusto poético y acerca del entusiasmo juvenil por determinadas obras comentó:

"The frequent result is an outburst of scribbling which we may call imitation, so long as we are aware of the meaning of the word "imitation" which we employ. It is not deliberate choice of a poet to mimic, but writing under a kind of daemonic possession by one poet" (235).

Cierta es la presencia de A.C. Swinburne en los primeros versos de Eliot. Ahora bien, aunque nunca deba afirmarse con absoluta seguridad que un influjo recibido durante los años de formación se borre por completo, concretamente éste de Swinburne puede haber quedado tan diluido entre otros muchos que no se capta en la obra posterior del poeta.

WALTER PATER (1839-1894)

Walter Pater recibió por primera vez la atención crítica de Eliot en una de las conferencias que sobre literatura victoriana éste pronunció entre 1917 y 1918 (236). Más adelante, en sus ensayos, Eliot se interesó por Pater como continuador de Arnold y por la influencia que había ejercido aquél sobre la literatura inglesa. El tema, ya abordado en una "Lettre d'Angleterre" de 1922 (237), fue analizado con detenimiento en "Arnold and Pater" (1930), donde el discípulo de Arnold sufre toda suerte de ataques (238).

A pesar de no encontrarse entre sus autores favoritos, Eliot leyó la obra de Pater con bastante cuidado, según demuestran las opiniones que acerca de ella fue expresando a lo largo del tiempo. Por tanto es posible que algún eco de aquélla pasase a los poemas de Eliot. Así, debe considerarse la hipótesis de que una frase de Pater contenida en el ensayo "Shakespeare's English Kings":

"No! Shakespeare's Kings are not, nor are
meant to be, great men: (...)" (239)

hubiera inspirado el verso:

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;
("The Love Song", 111)

Otro ejemplo se halla en el párrafo de "Leonardo da Vinci" (ensayo incluido en Studies in the History of the

Renaissance, obra citada en "Arnold and Pater") acerca de la Gioconda:

"She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secret of the grave; and had been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; and trafficked for strange webs with Eastern merchants."

que, según Grover Smith, pudo estar en la mente del poeta al escribir sobre Belladonna, "the Lady of the Rock", en The Waste Land (240).

Sobre las coincidencias y paralelismos entre Pater y Eliot ha especulado William Blissett, evocando concretamente la similitud de ciertos aspectos de Marius the Epicurean (obra también mencionada en "Arnold and Pater") con otros de Coriolan (241).

Pese a las divergencias ideológicas que separan a ambos escritores, las relaciones entre sus respectivas obras críticas han sido objeto de algunas investigaciones cuyos resultados han sido moderadamente satisfactorios (242).

A la vista de las circunstancias expuestas, la conclusión, si no definitiva, al menos válida en el estado actual de la cuestión, es que la deuda de Eliot hacia Walter Pater no fue muy grande, ni como crítico, ni como poeta.

THOMAS HARDY (1840-1928)

Unas palabras pronunciadas por el propio T.S. Eliot al final de su carrera literaria dan una idea bastante exacta de cuál fue su actitud hacia Thomas Hardy y el tratamiento crítico que hizo de él a lo largo de su vida:

"(...) when an author's mind is so anti-pathetic to my own as was that of Thomas Hardy, I wonder whether it might not have been better never to have written about him at all" (243).

Tras semejante testimonio, no parecerá extraño que la huella de Hardy en la poesía de Eliot se reduzca a un detalle señalado por el poeta mismo. Este, refiriéndose a la última estrofa de "Sweeney Among the Nightingales", comentó:

"As for the "liquid siftings", I suspect that they were suggested by the rain dripping on the coffin of Fanny Robin in "Far from the Madding Crowd"." (244)

Por otra parte, Antony Low sugirió que "Ah, Are You Digging on my Grave?" podría facilitar la comprensión de los versos:

O keep the Dog far hence, that's friend to men,
Or with his nails he'll dig it up again!

(The Waste Land, 75-6)

Ahora bien, como hemos observado al tratar la cuestión en el apartado sobre John Webster, el poema de Hardy constituye un paralelismo (porque también se presenta al perro, supuesto amigo fiel del hombre, cavando en una tumba), pero no una fuente en sentido estricto (245).

WILLIAM ERNEST HENLEY (1849-1903)

Si bien no existe prueba concluyente alguna para afirmar que T.S. Eliot conociera la obra de Henley, es posible que hubiese leído la colección de poemas que sobre su enfermedad escribió uno de los últimos victorianos. Así lo cree Hans Borchers cuando sugiere que los poemas IV y V de In Hospital, donde aparece un paciente anestesiado sobre la mesa de operaciones, pudieron estimular la imaginación de Eliot y en definitiva ser el origen del verso:

Like a patient etherised upon a table

("The Love Song", 3)

Aunque Borchers admite que pudiera tratarse de una mera coincidencia, se inclina a pensar que tal imagen de "The Love Song" procede de los dos poemas sobre la operación en The Hospital quizás conocidos por Eliot a través de Arthur Symonds (246).

JOHN DAVIDSON (1857-1909)

Aunque Eliot no dedicara una frecuente atención crítica a John Davidson, existen indicios de que tenía una cierta estima hacia él. En 1917, al reseñar la obra de Hayim Fineman titulada John Davidson, comentó:

"The truth is that Davidson was a violent
Scotch preacher with an occasional flash of
exact vision" (247).

La inclusión de tres libros del poeta (Ballads and Songs, New Ballads y Selected Poems) en la lista de lecturas recomendadas para el curso que en 1933 dió Eliot en Harvard muestra, comparativamente con las de los demás escritores, un considerable interés por Davidson (248). Una nota añadida al ensayo "In Memoriam" (1936), en la que se advierte que el gran poema de Davidson Thirty Bob a Week no es derivativo de Tennyson, apoya esta misma idea (249). Además, en 1957 el crítico habló por radio para sumarse a los homenajes tributados a Davidson en el centenario de su nacimiento (250).

Esta favorable actitud hacia Davidson quedó confirmada en el prefacio a una selección de sus poemas, John Davidson: A Selection of His Poems (1961). Eliot, según confesión propia, escribió tales páginas precisamente movido por el deseo de manifestar su gratitud hacia el poeta (251). En el prefacio, al expresar su agradecimiento a los poetas cuyas obras le impresionaron profundamente entre los dieciseis y los veinte años, el autor no supo de-

finir la deuda entonces contraída con Davidson, pero hizo algunas observaciones interesantes al respecto:

"Some may think, from what I have said on this subject before (Mr. Lindsay has quoted my word ^h which appeared in the Saltire Review (252)), that the obligation to Davidson was merely for technical hints. Certainly Thirty Bob a Week seems to me the only poem in which Davidson freed himself completely from the poetic diction of English verse of his time (...). But I am sure that I found inspiration in the complete fitness of content and idiom: for I also had a good many dingy urban images to reveal. Davidson had a great theme, and also found an idiom which elicited the greatness of the theme, which endowed this thirty-bob-a-week clerk with a dignity that would not have appeared if a more conventional poetic diction had been employed. The personage that Davidson created in this poem has haunted me all my life, and the poem is to me a great poem for ever."

NOTAS AL CAPITULO XI

1. Vid infra p. 704.
2. Ronald SCHUCHARD en "T.S.Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part I", Review of English Studies, XXV, 98 (May, 1974) pp. 163-73 y "T.S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part II", Review of English Studies, XXV, 99 (Aug. 1974) pp. 292-304, aporta un gran número de datos sobre dicha labor docente y reproduce los programas completos.
3. Gfr. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, pp. XII-XIII.
4. T.S.E., To Criticize, p. 19.
5. T.S.E., Selected Essays, pp. 113 y 122.
6. Ob. cit., p. 319.
7. Ob. cit., p. 237.
8. T.S.E., "John Donne", Nation & Athenaeum, CXIII, 10 (June 9, 1923) p. 332.
9. T.S.E., "Whitman and Tennyson", Nation & Athenaeum, XL, 11 (Dec. 18, 1926) p. 426.
10. T.S.E., "Letter to the Editor: Tennyson and Whitman", Nation & Athenaeum, XLI, 9 (June 4, 1927) p. 302.
11. T.S.E., Selected Essays, p. 75.
12. Ob. cit., pp. 243 y 250.
13. T.S.E., "In Memoriam", en Poems of Tennyson, London, Thomas Nelson, 1936; repr. en Selected Essays, pp. 323-40.
14. T.S.E., "'The Voice of His Time': T.S. Eliot on Tennyson's 'In Memoriam'", Listener, XXVII, 683 (Feb. 12, 1942) p. 212.
15. W.K. WIMSATT, "Prufrock and Maud: From Plot to Symbol", Yale French Studies, 9 (1952) pp. 34-92.
16. Donald J. WEINSTOCK, "Tennysonian Echoes in 'The Love Song of J. Alfred Prufrock'", English Language Notes, VII (March, 1970) pp. 213-4.
17. Donald L. STANFORD, "Two Notes on T.S. Eliot", Twentieth Century, I (Oct., 1955) pp. 133-4.
18. A.B., "Some Notes on The Waste Land", Notes & Queries, CXGV (Aug. 19, 1950) p. 368.
19. V. ELIOT, The Waste Land. A Facsimile, p. 63, verso 10.
20. Helen GARDNER, The New Oxford Book of English Verse, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 644.
21. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 65, versos 42-3.
22. Ob. cit., p. 7.
23. Ob. cit., p. 126, nota nº 2 a la p. 7.

24. F.T. PRINCE, "Letter to the Editor: T.S. Eliot and 'The Waste Land'", T.L.S., 3714 (May 11, 1973) p. 529.
25. V. ELIOT, "Letter to the Editor: T.S. Eliot and 'The Waste Land'", T.L.S., 3715 (May 18, 1973) p. 556.
26. Daniel O'CONNOR, T.S. Eliot. Four Quartets. A Commentary, New Delhi, Aarti Book Centre, 1969, p. 67.
27. T.S.E., Selected Essays, p. 330.
28. G.L. MUSACCHIO, "A Note on the Fire-Rose Synthesis of T.S. Eliot's Four Quartets", English Studies, XLV (June, 1964) p. 238.
29. Louise Rouse REHAK, "On the Use of Martyrs: Tennyson and Eliot on Thomas Becket", University of Toronto Quarterly, XXXIII (Oct., 1963) pp. 43-60; Ashby Bland CROWDER, "Tennyson and Eliot: Two Becketts", Aevum, XL (1975) fasc. 5-6, pp. 522-6.
30. Syllabus for a Tutorial Class in Modern English Literature, London, 1916; repr. por Ronald SCHUCHARD en "T.S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part I", *ib.*, p. 170.
31. Course of Lectures on Victorian Literature, London, Sept. 1917; repr. por Ronald SCHUCHARD en "T.S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part II", *ib.*, p. 293.
32. Christopher D. MURRAY, "A Source for 'Prufrock'?", Yeats Eliot Review, V, 1 (1973) p. 24.
33. Frederic G. KENYON (ed.), The Letters of Elizabeth Barrett Browning, London, Smith, Elder & Co., 1897, vol. 2, p. 104.
34. En estrofas 1, 2, 3, 5, 6, y 16.
35. En estrofas 4, 7, 9, 10 y 12.
36. Elizabeth Barrett BROWNING, A Selection from the Poetry of... (Collection of British Authors, vol. 1216) Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1872, p. 118.
37. Ob. cit., pp. 16-31. Era éste uno de los poemas cuya lectura recomendaba Eliot a sus alumnos en 1916; vid supra p. 630.
38. Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, London, Faber & Faber, 1978, pp. 39-41.
39. John LEHMANN, "T.S. Eliot Talks about Himself and the Drive to Create", New York Times Book Review (Nov. 29, 1953) p. 5.
40. Carta de T.S.E. a John Hayward (5-VIII-1941) repr. por Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, p. 29.
41. Vid infra pp. 723-4.
42. E.B. BROWNING, A Selection from the Poetry of..., p. 16.
43. Ob. cit., p. 23.
44. Ob. cit., p. 25.
45. Ob. cit., pp. 30-1.
46. T.S.E., Selected Essays, p. 304.
47. Ob. cit., p. 287.
48. Ob. cit., p. 288.

49. Ob. cit., p. 75.
50. Ob. cit., p. 330.
51. T.S.E., On Poetry, pp. 94-6.
52. Ob. cit., p. 95.
53. G. Robert STANGE, al estudiar el influjo de R. Browning sobre la poesía moderna en "Browning and Modern Poetry", Pacific Spectator, VIII, 3 (Summer, 1954) pp. 218-28, cita las palabras de Pound: "Above all, I stem from Browning. Why deny one's father?" (p. 222).
54. T.S.E., On Poetry, p. 90.
55. T.S.E., "On a Recent Piece of Criticism", Purpose, X, 2 (April/June, 1938) pp. 91-2.
56. T.S.E., On Poetry, p. 95.
57. Robert F. FLEISSNER, "The Browning of T.S. Eliot", T.S. Eliot Newsletter, I (Spring, 1974) pp. 6-7.
58. Ob. cit., p. 6.
59. F.O. MATTHIESSEN, The Achievement of T.S. Eliot, London, O.U.P., 1935, p. 53.
60. Helen GARDNER, The New Oxford Book of English Verse, p. 666.
61. James F. LOUCKS, "A Second Browning Allusion in Eliot's 'Burbank' Poem", Notes & Queries, CXXI (Jan., 1976) pp. 18-9.
62. Robert BROWNING, Poetical Works, London, John Murray, 1919, vol. I, p. 509.
63. A.D., "More Notes on 'The Waste Land'", Notes & Queries, CXXVI, 25 (Dec. 3, 1951) p. 540.
64. Martin PUHVEL, "Reminiscent Bells in The Waste Land", English Language Notes, II (June, 1965) pp. 286-7.
65. Marion MONTGOMERY, T.S. Eliot. An Essay on the American Magus, Athens, University of Georgia Press, 1969, p. 50.
66. T.S.E., Selected Essays, p. 262.
67. Mario PRAZ, The Flaming Heart, New York, Doubleday Anchor Books, 1958, p. 366.
68. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, Chicago, University of Chicago Press, 1956, pp. 82, 92.
69. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 27.
70. Grover SMITH, "T.S. Eliot's Lady of the Rocks", Notes & Queries, CXXIV (March, 1949) p. 123.
71. T.S.E., "Introduction" (Nov. 4, 1932), en The Use of Poetry, p. 33.
72. Palabras de T.S.E. recogidas por D. HALL en "T.S. Eliot" (Interview), The Zaris Review, 21 (Spring/Summer, 1959) p. 49.
73. A. F. BERINGHAUSE, en "Journey through The Waste Land", South Atlantic Quarterly, LVI (Jan., 1957) pp. 79-90, asegura que Eliot tomó temas, símbolos, caracteres, escenarios y formas del Rubáiyát y de City of Dreadful Night para: The Waste Land,

poema que sólo puede comprenderse tomando a Fitzgerald y a James Thomson como guías. Jon BRACKER, "Eliot's 'The Love Song of J. Alfred Prufrock'", 89", Explicator, XXV (Nov., 1966) item 21, compara el verso 89 de "The Love Song" con el 127 y el 128 del Rubáiyát y habla de alusión, cuando en realidad no parece haber más que un posible leve eco. Mukhtar Ahmad CHAUDHARY, en "T.S. Eliot: An Interpretation of His Poetry and Plays in the Light of His Eastern Antecedents", Dissertation Abstracts International, XXXIX (March, 1979) p. 5510 A, sugiere que el Rubáiyát tuvo alguna influencia sobre Eliot pero, en el breve resumen de su tesis, se muestra poco explícito en tal sentido.

74. London, Macmillan, 1905.

75. T.S.E., "On a Recent Piece of Criticism", *ib.*, p. 93.

76. En Syllabus for a Tutorial Class in Modern English Literature (London, 1916), el tema XIV aparece en la siguiente forma:

XIV. EDWARD FITZGERALD

Isolation. Scholarship. Merit as a translator. Comparison of the two versions of Omar Khayyám. His prose works. Letters. Read: The Rubaiyat of Omar Khayyám, Euphranor.

En A Course of Twenty-Five Lectures on Victorian Literature

la décima conferencia se titula: "Three Poets of Doubt --

Matthew Arnold, Edward Fitzgerald, James Thomson". Vid supra p. 565.

77. F.O. MATTHIESSEN, The Achievement of T.S. Eliot, pp. 73-4.

John Abbot CLARK, en "On First Looking into Benson's Fitzgerald", South Atlantic Quarterly, 48 (April, 1949) pp. 258-69, tiende a exagerar la deuda de Eliot hacia la obra al querer demostrar que es fuente importante no sólo de "Gerontion", sino también de "The Love Song of J. Alfred Prufrock", "Portrait of a Lady" y otros poemas.

78. A.C. BENSON, Edward Fitzgerald, p. 29.

79. Ob. cit., p. 142.

80. T.S.E., "A Scholar's Essays", T.L.S., 1343 (Oct. 27, 1927) p. 757.

81. T.S.E., On Poetry, p. 42.

82. Christopher CLAUSEN, "A Source for Thomas Becket's Temptation in Murder in the Cathedral", Notes & Queries, XXI (Oct., 1974) pp. 373-4.

83. James S. WHITLARK, "More Borrowings by T.S. Eliot from The Light of Asia", Notes & Queries, XXII (May, 1975) pp. 206-7.

84. T.S.E., The Complete Poems, p. 246.

85. Sir Edwin ARNOLD, The Light of Asia, London, Routledge & Kegan Paul, 1964, p. 104.

86. T.S.E., The Complete Poems, p. 256.

87. Sir Edwin ARNOLD, The Light of Asia, p. 103.
88. T.S.E., The Complete Poems, p. 257.
89. Sir Edwin ARNOLD, The Light of Asia, p. 107.
90. De la tercera página de la primera versión del Fire Sermon se reproducen dos copias, con correcciones diferentes, en las pp. 31 y 43 de V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile. En la p. 31 el verso en cuestión aparece tachado a máquina, repetido poco después entre paréntesis y tachado de nuevo este último a mano por Eliot. En la p. 43 el verso no ha sido anulado por su autor, sino eliminado el pasaje completo por Pound.
91. Sir Edwin ARNOLD, The Light of Asia, p. 139.
92. T.S.E., The Complete Poems, p. 245.
93. Sir Edwin ARNOLD, The Light of Asia, p. 5.
94. Ob. cit., p. 6.
95. Ob. cit., p. 5.
96. Vid supra pp. 35-77.
97. T.S.E., "The Unfading Genius of Rudyard Kipling", The Kipling Journal, XXVI, 129 (March, 1959) p. 9.
98. T.S. MATTHEWS, Great Tom, London, Weidenfeld & Nicolson, 1974, p. 23.
99. T.S.E., "Kipling Redivivus", Athenaeum, 4645 (May 9, 1919) p. 297.
100. Ob. cit., p. 297.
101. Ob. cit., p. 298.
102. T.S.E., "Lettre d'Angleterre", Nouvelle Revue Française, 104 (1er. mai, 1922) pp. 617-24. Cita de la p. 623.
103. T.S.E., "A Commentary", Criterion, IV, 4 (Oct., 1926) p. 623.
104. T.S.E., "Preface", en James B. CONNOLLY, Fishermen of the Banks, London, Faber & Gwyer, 1923, pp. VII-VIII.
105. T.S.E., "A Commentary", Criterion, XV, 60 (April, 1936) p. 462.
106. T.S.E. (ed.), A Choice of Kipling's Verse, London, Faber & Faber, 1941. Más tarde se publicó una versión condensada de este ensayo bajo el título de "In Praise of Kipling's Verse" en Harper's, 185, 2 (July, 1942) pp. 149-57.
107. George COOKSON, "T.S. Eliot on Rudyard Kipling", English, IV, 19 (Spring, 1942) pp. 4-7; William Rose BENET, "Eliot and Kipling", Saturday Review of Literature, XXV, 31 (Aug. 1, 1942) p. 18.
108. Lionel TRILLING, "Mr. Eliot's Kipling", Nation, CLVII (Oct. 16, 1943) pp. 436, 440, 442.
109. T.S.E., "Letter to the Editor: T.S. Eliot on Kipling's Antisemitism", Nation, CLVIII, 3 (Jan. 15, 1944) p. 83.
110. A primeros de octubre de 1938 Eliot pronunció el elogio sobre su predecesor, en París ante la Académie Septentrionale.
111. T.S.E., "The Unfading Genius of Rudyard Kipling", The Kipling

- Journal, XXVI, 129 (March, 1959) p. 9.
112. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, p. 101.
113. Rudyard KIPLING, Barrack-Room Ballads and Other Verses, London, Methuen, 1903, p. 75.
114. Antonio and Mellida, II, I, 1 de John Marston. Vid supra p. 119.
115. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, p. 101.
116. Rudyard KIPLING, Barrack-Room Ballads, p. 4.
117. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, nota 10 del capítulo 11, en p. 334.
118. Ob. cit., p. 250.
119. Helen GARDNER, The Art of T.S. Eliot, London, Faber & Faber, 1949, p. 160.
120. Carta (5-VIII-1941) repr. en Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, p. 29.
121. G. SCHMIDT, "A Note on 'Skimbleshanks: The Railway Cat'", Notes & Queries, XVII (Dec., 1970) p. 465.
122. H.Z. MAGGOBY, "'The Family Reunion' and Kipling's 'The House Surgeon'", Notes & Queries, XV (Feb., 1968) pp. 48-50.
123. Rudyard KIPLING, Works, London, Macmillan, 1914, vol. XX, p. 225.
124. Ob. cit., p. 232.
125. Ob. cit., p. 233.
126. T.S.E., The Complete Poems, pp. 293-4.
127. Rudyard KIPLING, Works, vol. XX, p. 230.
128. T.S.E., The Complete Poems, p. 329.
129. Ob. cit., p. 304.
130. Rudyard KIPLING, Works, vol. XX, pp. 230 y 233.
131. T.S.E., The Complete Poems, p. 296.
132. Mary cree que Mr. Perseus es médico y de aquí probablemente viene el título del relato.
133. Rudyard KIPLING, Works, vol. XX, p. 243.
134. T.S.E., The Complete Poems, p. 333.
135. T.S.E., The Complete Poems, p. 333.
136. Palabras de T.S.E. recogidas por D. HALL, "T.S. Eliot", ib., p. 50.
137. T.S.E., To Criticize, p. 58.
138. Richard ELLMAN, "Yeats and Eliot", Encounter, XXIV (July, 1965) p. 53.
139. D. HALL, "T.S. Eliot", ib., p. 69.
140. T.S.E., "Ezra Pound", Poetry, LXVIII, 6 (Sept., 1946) pp. 326-38.
141. T.S.E., "The Letters of J.B. Yeats", Egoist, IV, 6 (July, 1917) pp. 89-90.
142. T.S.E., "A Foreign Mind", Athenaeum, 4653 (July 4, 1919) pp. 552-3.

143. Ob. cit., p. 553.
144. T.S.E., "The Method of Ezra Pound", Athenaeum, 4649 (Oct. 24, 1919) p. 1065.
145. T.S.E., Selected Essays, pp. 293-4.
146. T.S.E., "The Three Provincialities", Tyrol, 2 (1922) p. 11.
147. T.S.E., "Ulysses, Order and Myth", The Dial, LXXV (Nov., 1923) p. 483.
148. A. Stuart DALEY, "Eliot's English 26, Harvard University, Spring Term, 1933", T.S. Eliot Review, II (Fall, 1975) p. 6.
149. T.S.E., "The Modern Mind" (March 17, 1933), en The Use of Poetry, p. 140.
150. Ob. cit., p. 140.
151. T.S.E., After Strange Gods, London, Faber & Faber, 1934, p. 43.
152. Ob. cit., p. 46.
153. Kristian SMIDT, "T.S. Eliot and W.B. Yeats", Revue des Langues Vivantes, XXXI (1965) p. 555.
154. T.S.E., "A Commentary", Criterion, XIV, 57 (July, 1935) pp. 610-3.
155. T.S.E., "The Need for Poetic Drama", Listener, XVI, 411 (Nov. 25, 1936) pp. 994-5.
156. Purpose, XII, 3/4 (July/Dec., 1940) pp. 115-27.
157. Ob. cit., p. 115.
158. T.S.E., On Poetry, pp. 31-2.
159. T.S.E., "Poetry and Drama", Atlantic Monthly, CLXXXVII, 2 (Feb., 1951) p. 33.
160. R. ELLMANN, "Yeats and Eliot", *ib.*, p. 53.
161. Vid supra p. 736.
162. W.B. YEATS, "The Adoration of the Magi", Collected Works, Stratford-on-Avon, The Shakespeare Head Press, 1908, vol. VII, pp. 167-77.
163. Según muestra una carta de T.S.E. a John Hayward (27-VIII-1942) repr. en Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, p. 64.
164. Maurice JOHNSON, "The Ghost of Swift in 'Four Quartets'", Modern Language Notes, LXIV (April, 1949) p. 273; Kristian SMIDT, "T. S. Eliot and W.B. Yeats", *ib.*, pp. 555-67.
165. Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, p. 67.
166. Maurice JOHNSON, en "The Ghost of Swift in 'Four Quartets'", *ib.*, p. 273, cita una carta de T.S. Eliot (27-VI-1947) según la cual Swift y Yeats habrían quedado asociados así. Vid supra p. 632.
167. Carta de T.S.E. a John Hayward (27-VIII-1942) repr. en Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, pp. 64-5.
168. Repr. en ob. cit., pp. 186-9.
169. T.S.E., On Poetry, p. 253.
170. Ob. cit., p. 253.
171. Ob. cit., pp. 254 y 259.
172. Ob. cit., p. 261.

173. Ob. cit., p. 255.
174. Eliot, al citar el poema, escribió attendance en vez de attention.
175. T.S.E., On Poetry, pp. 257-3.
176. W.B. YEATS, Collected Poems, London, Macmillan, 1933, p. 264.
177. El verso 141 no deriva de "Vacillation", sino de las palabras del anciano Meleander en la obra de Ford The Lover's Melancholy, IV, II. Vid supra p.530.
178. W.B. YEATS, Collected Poems, p. 281.
179. Cfr. Kristian SMIDT, "T.S. Eliot and W.B. Yeats", ib., p.564.
180. Christopher BROWN, en "Eliot on Yeats: "East Coker, II"", T.S. Eliot Review, III, (1976) pp. 22-4, juzga dicha imitación, junto a otra que él indica en el segundo movimiento de "East Coker", como un ataque a Yeats. Respetando la opinión del ilustre investigador, el examen de los borradores de Four Quartets, junto a la correspondencia de Eliot al respecto y la consideración global del tema, nos inclina a adoptar una postura opuesta.
181. T.S.E., Selected Essays, pp. 353, 406, 416, 433, 440, 445 y 494.
182. Vid supra p.664.
183. T.S.E., "Lettre d'Angleterre", Nouvelle Revue Française, XII, 9 année (1 dec., 1922) p. 752.
184. Cfr. William Van O'CONNOR, "Gerontion and The Dream of Gerontius", Furioso, III (Winter, 1947) pp. 53-6. B.N. CHATURVEDI, T.S. Eliot, Delhi, Kitab Mahal, 1963, p. 12.
185. Vid supra p. 126.
186. Cfr. programa titulado Modern English Literature en Ronald SCHUGHARD, "T.S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part I", ib., p. 169.
187. T.S.E., Selected Essays, p. 462.
188. A.V.G., SCHMIDT, "Crumpets in Coriolan, Muffins in Pickwick", Notes & Queries, XXIII (July, 1976) pp. 293-9.
189. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 4.
190. Ob. cit., pp. 10 y 16.
191. Vid infra p. 1017.
192. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 125.
193. Cfr. Leonard UNGER, "T.S. Eliot on The Waste Land", Mosaic, VI, 1 (1972) p. 164 y Helen GARDNER, "The Waste Land: Paris 1922", en A.W. LITZ (ed.), Eliot in His Time, London, O.U.P., 1973, p. 73.
194. Marianne THORNHLEN, The Waste Land. A Fragmentary Wholeness, Lund, CWK Gleerup, 1973, pp. 23-31.
195. Nicole WARD, "'Fourmillante Cité': Baudelaire and The Waste Land", en A.D. MOODY (ed.) The Waste Land in Different Voices, London, Arnold, 1974, pp. 37-3.
196. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 125.

197. Cfr. programa en Ronald SCHUGHARD, "T.S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part II", *ib.*, p. 293.
198. T.S.E., On Poetry, pp. 29-30.
199. Criterion, XII, 47 (Jan., 1933) pp. 220-2.
200. Edward LEAR, The Complete Wonsense, London, Faber & Faber, 1971, pp. VII-VIII.
201. R. SCHUGHARD, "T.S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part I and Part II", *ib.*, pp. 171 y 293.
202. T.S.E., "Arnold and Pater", Bookman, LXXII, 1 (Sept., 1930) pp. 1-7; "Matthew Arnold" (March 3, 1933) en The Use of Poetry, pp. 103-19.
203. Cfr. especialmente William S. KICKERBOCKER, "Bellwether: an Exercise in Dissimulation", Sewanee Review, XLI (Jan./March, 1933) pp. 64-79; Daniel Joseph GANILL, "A Comparative Study of the Criticism of Arnold and T.S. Eliot", Dissertation Abstracts, XXVII (Aug., 1966) pp. 452 A- 453 A; Murray KRIEGER, "The Critical Legacy of Matthew Arnold: Or the Strange Brotherhood of T.S. Eliot, I.A. Richards, and Northrop Frye", Southern Review, V (1969) pp. 457-74; Ian GREGOR, "Eliot and Matthew Arnold", en G. MARTIN (ed.), Eliot in Perspective, London, Macmillan, 1970, pp. 267-3; Jerome M. PARIS, "Poetry and the Uses of Stoicism: Motives of Consolation in Matthew Arnold and T.S. Eliot", Dissertation Abstracts International, XXXIII (April, 1973) p. 5742 A.
204. T.S.E., Selected Essays, p. 432.
205. Helen GARDNER, T.S. Eliot and the English Poetic Tradition (Byron Foundation Lecture), The University of Nottingham, 1966, p. 9.
206. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, p. 12.
207. Robert LANGBAUM, "New Modes of Characterization in The Waste Land", en A.W. LITZ, Eliot in His Time, pp. 95-128; cfr. especialmente pp. 99-101.
208. Vid *infra* p. 320.
209. T.S.E., "Homage to Wilkie Collins", Criterion, V, 1 (Jan., 1927) p. 140.
210. T.S.E., "Wilkie Collins and Dickens", T.L.S., 1331 (Aug. 4, 1927) pp. 525-6; repr. en Wilkie COLLINS, The Noonstone, London, O.U.P., 1928, pp. V-XII; finalmente incluido en Selected Essays, pp. 460-70.
211. Wilkie COLLINS, The Woman in White, Harmondsworth, Penguin, 1974, p. 148. Fuente indicada por Grover SMITH en T.S. Eliot's Poetry and Plays, p. 320.
212. Vid *supra* p. 757.
213. John LEHMANN, "T.S. Eliot Talks about Himself and the Drive to Create", *ib.*, p. 5.

214. Lewis CARROLL, Alice in Wonderland, London, Sandle Brothers, s. a. , p. 13.
215. Grover SMITH menciona a Lewis Carroll en T.S. Eliot's Poetry and Plays, pp. 40, 63, 212, 260 y 307-9, pero comenta paralelismos más que fuentes en sentido estricto.
216. T.S.E., "Preface", en John DAVIDSON, A Selection of His Poems, London, Hutchinson, 1961, pp. XI-XII.
217. T.S.E., The Use of Poetry, p. 156; James THOMSON, The City of Dreadful Night and Other Poems, London, B. Dobell, 1910, p. 237.
218. A.F. BERINGHAUSE, "Journey through The Waste Land", ib., pp. 79-90.
219. James THOMSON, The City of Dreadful Night, p. 148.
220. Cfr. R. SCHUGHARD, "T.S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part II", ib., pp. 293-4.
221. T.S.E., Selected Essays, pp. 61 y 62.
222. Ob. cit., pp. 299-300.
223. William MORRIS, The Life and Death of Jason, Oxford, Clarendon Press, 1914, pp. 376-7.
224. Grover SMITH, en "Observations on Eliot's 'Death by Water'", Accent, VI (Summer, 1946) pp. 262-3, indicó la fuente y Margaret GENT estudió el tema en "The Drowned Phoenician Sailor: T.S. Eliot and William Morris", Notes and Queries, XVII (Feb., 1970) pp. 50-1.
225. William MORRIS, The Life and Death of Jason, p. 364.
226. Ob. cit., p. 365.
227. Vid Supra p. 720.
228. T.S.E., On Poetry, p. 30.
229. Cfr. R. SCHUGHARD, "T.S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part II", ib., p. 294.
230. T.S.E., "Swinburne and the Elizabethans", Athenaeum, 4664 (Sept. 19, 1919) pp. 909-10.
231. T.S.E., "Swinburne", Athenaeum, 4631 (Jan. 16, 1920) pp. 72-3; repr. en The Sacred Wood, pp. 144-50.
232. T.S.E., Selected Essays, pp. 323-7.
233. Como ejemplo de referencias negativas, cfr. ob. cit., pp. 75, 147, 205, 231, 314-5, 326 y 419; como elogio cfr. p. 214.
234. T.S.E., The Use of Poetry, p. 33.
235. Ob. cit., p. 34.
236. Vid supra p. 665.
237. T.S.E., "Lettre d' Angleterre" (ob. cit. en n. 183), pp. 752-4.
238. T.S.E., "Arnold and Pater", ib., pp. 1-7; repr. en Selected Essays, pp. 431-43.
239. Fuente indicada por R.F. FLEISSNER, "'Prufrock', Pater, and Richard II: Retracting a Denial of Princeliness", American Literature, XXXVIII (March, 1966) pp. 121-2.

240. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, p. 20. Cfr. también el estudio más detallado sobre la cuestión del mismo investigador en "T.S. Eliot's Lady of the Rocks", Notes & Queries, CXCV (March, 1949) pp. 123-5. Por otra parte, Robert Adams Day anunció, en el T.S. Eliot Newsletter, I, 1 (Spring, 1974) p. 15, que estaba trabajando sobre "a study of some hitherto unnoticed indications, both in the text of The Waste Land and in the facts of Eliot's life, concerning the influence of Walter Pater on his thought and artistic expression", pero nada hemos sabido aún del resultado de dichas investigaciones.
241. William BLISSETT, "Pater and Eliot", University of Toronto Quarterly, XXII, 3 (April, 1953) pp. 261-3.
242. Cfr. David DeLAURA, "Pater and Eliot: The Origin of the "Objective Correlative", Modern Language Quarterly, XXVI (1965) pp. 426-31.
243. T.S.E., To Criticize, p. 24.
244. T.S.E., "Letter to the Editors: The Silver Bough", Sunday Times, (April 6, 1956) p. 4. Vid supra p. 103.
245. Anthony LOW, "The Friendly Dog: Eliot and Hardy", American Notes and Queries, XII, 7 (March, 1974) pp. 106-8. Vid supra pp. 537-40.
246. Hans BORGHERS, "The Patient Etherised upon a Table: A New Source", Yeats Eliot Review, V, 1 (1973) pp. 9-13.
247. T.S.E., "Reflections on Contemporary Poetry. II", Egoist, IV, 9 (Oct., 1917) p. 134.
248. A. Stuart DALEY, "Eliot's English 26, Harvard University, Spring Term, 1933", T.S. Eliot Review, II (Fall, 1975) p. 5.
249. T.S.E., Selected Essays, p. 336.
250. T.S.E., "Tribute to John Davidson", Saltire Review, IV, 11 (Summer, 1957) p. 57; repr. como "Preface" en John DAVIDSON, A Selection of His Poems, ib., pp. XI-XII.
251. Ob. cit., pp. XI-XII.
252. Aquí Eliot se refiere a la emisión radiofónica de 1957, cuyo texto fue reproducido en dicha revista. Vid supra n. 250.

XII

NOVELISTAS MODERNOS

En el presente capítulo se estudia la posible influencia ejercida sobre la poesía de T.S. Eliot por parte de seis novelistas modernos: Dostoievsky, Joseph Conrad, Arthur Conan Doyle, James Joyce, D.H. Lawrence y Aldous Huxley. Con la excepción de Dostoievsky, y en cierta medida Conrad, los demás fueron contemporáneos del poeta, casi todos nacidos poco tiempo antes que él, pues sólo Huxley era más joven.

Bien conocida es la desconfianza que Eliot sentía hacia el influjo de los coetáneos o de los predecesores inmediatos que se habían expresado en su misma lengua y su preferencia por los maestros alejados en el tiempo y en el espacio (1). Pero, a pesar del empeño con que un escritor trate de sustraerse a una determinada influencia, las obras afectan a los lectores inconscientemente de una manera difícil de controlar. Y Eliot, aunque no los tomase como modelos en su arte, leyó un gran número de obras escritas en inglés por contemporáneos suyos. De una parte, su labor como crítico literario, colaborador en diversas revistas que le solicitaban reseñas de publicaciones re-

cientes, le obligaba a analizar libros que de otro modo nunca habría llegado a conocer. Además, para opinar sobre temas de literatura contemporánea, debía contar con elementos de juicio que sólo un cierto número de lecturas le podía proporcionar.

De otra parte, junto a la producción crítica estaba la poética. Lejos de ser un hombre totalmente inmerso en el pasado y despectivo hacia el presente --según la imagen distorsionada que a veces se ofrece de él -- Eliot juzgaba necesario que el escritor estuviese al corriente de los descubrimientos (él utilizaba este término en la acepción científica de la palabra) alcanzados por sus colegas más creativos. El mismo demostró este principio en la práctica mediante el vivo interés que le impulsó a estudiar detalladamente a Joyce. También es notable el entusiasmo con que recomendó que los pasos del novelista fueran seguidos, justificando dicho empleo y adelantándose incluso a defender con sutiles argumentos a quienes por tal motivo pudieran verse tachados de vulgares imitadores (2).

Además de las obras modernas que Eliot consultó movido por sus obligaciones como crítico literario o por su condición de poeta, hubo otras que leyó únicamente por gusto personal, como simple entretenimiento. En este sentido fue grande su afición por las historias de detectives, hasta el punto de que en 1950 aseguró no leer obras contemporáneas de ficción, excepto las de Simenon sobre el comisario Maigret (3). Dentro del género, le atraieron de manera especial las novelas de Arthur Conan Doyle que el autor empleó deliberadamente en varias ocasiones como fuente de su poesía, y no sólo como inspiradoras de piezas meno-

res, pues también extrajo de ellas algún elemento aislado con el fin de integrarlo en su obra de plenitud.

Eliot manifestó reticencias hacia gran parte de la literatura contemporánea que absorbía el tiempo libre del público en general. Habiendo llegado a la conclusión de que los libros leídos como pura diversión, sin esfuerzo, son los que mayor influencia tienen sobre los lectores, opinaba que ese tipo de obras requería un fino análisis con el fin de evitar sus perniciosos efectos (4).

Siempre alerta frente a los peligros que pudiera representar el influjo de sus contemporáneos, Eliot quedó bastante impermeabilizado respecto al mismo. El se formó como poeta principalmente en la literatura de otros períodos, pero la del suyo propio contribuyó también a su desarrollo intelectual.

Asimismo debe tenerse en cuenta el conocimiento personal de los autores, que suma a la influencia verificada por medio de los libros la que se ejerce a través de la conversación y la correspondencia. De los escritores hasta aquí estudiados, Eliot sólo había entrado en contacto personal con W.B. Yeats, perteneciente a una generación anterior, pero, por la naturaleza de los encuentros en reducido número, el dato importa poco. En cambio, las relaciones entre Eliot y Joyce, y hasta cierto punto las entabladas con Huxley, tienen mayor interés en este sentido.

Junto a la influencia, aparece en el presente capítulo un nuevo fenómeno: la confluencia parcial de Eliot y un determinado autor. Quienes coexisten en un mismo ambiente literario siempre reflejan algo del espíritu de la época y pueden llegar a expresar una misma realidad en términos parecidos.

FYODOR DOSTOIEVSKY (1821-1881)

"Est-ce que je suis capable de cela?"

"Do I dare?" and, "Do I dare?"

Durante el invierno de 1910-11, en París, Eliot se interesó por Dostoievsky y leyó tres de sus obras traducidas al francés: Crimen y castigo, El Idiota y Los hermanos Karamazov (5). Fue el novelista Alain Fournier, profesor de francés y amigo de Eliot, quien le orientó en este sentido.

"During the period of my stay in Paris, Dostoievsky was very much a subject of interest amongst literary people and it was my friend and tutor, Alain Fournier, who introduced me to this author. Under his instigation, I read Cri-me and Punishment, The Idiot and The Brothers Karamazov in the French translation during the course of that winter" (6).

La influencia de Crimen y castigo sobre Eliot y, más concretamente, sobre su poema "The Love Song of J. Alfred Prufrock" fue estudiada por John C. Pope en "Prufrock and Raskolnikov" (7). Por medio de una carta, el poeta advirtió a Pope algunos errores cometidos en este ensayo, que fueron rectificados en un artículo posterior (8). La inexactitud básica consistía en situar la lectura de Crimen y castigo entre 1914 y 1915 y afirmar que Eliot había empleado la traducción francesa de la que era autora Constance Garnett. Sin embargo, el contenido esencial del primer artículo era válido. Era cierto, y así lo confirmó Eliot, que Crimen y castigo había sido una de las fuentes de "The Love Song of J. Alfred Prufrock" (aunque no tan importante como el crítico había supuesto); además, se había dirigido adecuadamente la atención hacia los paralelismos existentes entre Prufrock y Raskolnikov.

La carta que Eliot dirigió personalmente a Pope en 1946, y que éste reprodujo en 1947, es de gran interés porque ^{con} tiene precisiones acerca de la génesis de "The Love Song" y las lecturas que el poeta había hecho de Dostoievsky. Según la carta, cuando el autor llegó a París en el otoño de 1910, llevaba consigo algunos fragmentos que finalmente, en el verano de 1911, quedaron integrados en la versión definitiva de "The Love Song". Así pues, la lectura de Crimen y castigo en el invierno de 1910-1911 se sitúa durante el período de composición del poema.

"These three novels (Crime and Punishment,
The Idiot, and Brothers Karamazov) made a very

profound impression on me and I had read them
all before Prufrock was completed..." (9)

Si Eliot leyó Crimen y castigo cuando ya había esbozado "The Love Song", debe descartarse toda suposición de que Raskolnikov pudo sugerirle el carácter de Prufrock. El origen de éste debe buscarse en el Pierrot de Laforgue. Hamlet aparece en "The Love Song" porque Laforgue identificó a Pierrot con el héroe de Shakespeare y a su amada con Ophelia (el hecho de que los críticos hayan comparado Raskolnikov con Hamlet, como observaba Pope (10) sería una mera coincidencia, puesto que Eliot ya había escrito el fragmento referido a Hamlet cuando leyó Crimen y castigo). En todo caso, Prufrock está tan lejos del crimen como Pierrot y las preocupaciones de ambos se orientan más bien en un sentido amoroso. Ahora bien, si Crimen y castigo no fue la fuente principal y directa de "The Love Song", sin embargo pudo venir a confirmar y reforzar lo que existía en la mente de Eliot. Raskolnikov no es el origen de Prufrock, pero pudo servir para que el poeta perfilase el carácter que iba tomando una forma definida. No es extraño que el autor, al leer Crimen y castigo cuando estaba escribiendo un poema cuyo clima general se parecía tanto al de la novela, se sintiera atraído por ésta e incluso tomara algunos elementos de ella.

Si Eliot mismo, en 1946, fue incapaz de determinar qué versos concretos habían sido influidos por Dostoievsky, menos aún podemos hacerlo hoy. Sin embargo, podemos constatar una similitud entre la novela y el poema (quizás debida al

paralelismo más que al influjo directo), junto con un parecido evidente entre Prufrock y Raskolnikov. Las características de ambos son esencialmente iguales. La falta de confianza en sí mismo, la indecisión, el sentimiento de angustia provocado por una profunda lucha interior, el miedo, el deseo de huir, el temor a la opinión de los demás unido a un desprecio e incluso odio hacia ellos, el distanciamiento de la sociedad, el aislamiento de todo el mundo exterior, la introversión, la expresión mediante largos monólogos llenos de preguntas en los que se reprocha a sí mismo su debilidad e irresolución, y los paseos por oscuras callejuelas solitarias identifican a Raskolnikov con Prufrock.

"The Love Song" es el monólogo de Prufrock. Crimen y castigo contiene largos pasajes en los que Raskolnikov habla consigo mismo. Dostoievsky constata esta particularidad de su protagonista:

"De loin en loin seulement, il murmurait quelques mots à part soi; car, comme lui-même le reconnaissait tout à l'heure, il avait l'habitude des monologues." (11).

"Bien que, dans tous ses soliloques, il se reprochât son manque d'énergie, son irrésolution." (12)

"The Love Song" se inicia con un paseo:

(...) through certain half-deserted streets,

The muttering retreats
 Of restless nights in one-night cheap hotels
 And sawdust restaurants with oyster-shells:
 ("The Love Song", 4-7)

Crimen y castigo comienza con la descripción de una salida solitaria del joven Raskolnikov quien, más adelante, manifiesta un gusto especial por los paseos a través de las callejuelas cercanas al mercado:

"Des ouvriers et des loqueteux de toute sorte grouillaient aux abords des gargotes et des cabarets qui, sur le Marché-au-Foin, occupent le rez-de-chaussée de la plupart des maisons. Cette place et les péréoulocks voisins étaient les lieux que Raskolnikoff fréquentait le plus volontiers, quand il sortait sans but de chez lui." (13)

Prufrock se pregunta:

"Do I dare?" (...) "Do I dare?"
 ("The Love Song", 38)

como Raskolnikov:

"Est-ce que je suis capable de cela?" (14)

Aquí la principal diferencia estriba en el hecho de que,

mientras Prufrock nunca llega a decidirse, Raskolnikov lleva a cabo el crimen proyectado.

Ambos se sienten paralizados por el miedo:

And in short I was afraid
("The Love Song", 86)

"Il s'arrêta, glacé de terreur," (15)

El símbolo de la huida reflejado por el descenso de la escalera es empleado por Eliot:

Time to turn back and descend the stair
("The Love Song", 39)

y por Dostoievsky. Este lo hace con tal frecuencia, que llega a llamar la atención el que se refiera continuamente al descenso y sólo en raras ocasiones al ascenso de las escaleras:

"(...) en descendant l'escalier (...)" (16)

"Mais sauras-tu seulement descendre l'escalier?" (17)

La huida de Raskolnikov por la escalera tras el crimen se describe minuciosamente:

"(Il) enfila l'escalier. (...) Il avait déjà descendu plusieurs marches (...)" (18)

"(...) et descendit précipitamment." (19)

Podríamos seguir registrando detalles en "The Love Song of J. Alfred Prufrock" que evocan la novela de Dostoievsky, pero estaríamos en el terreno de las suposiciones. La carta del poeta es una llamada de atención en este sentido.

No puede detectarse una influencia concreta de Dostoievsky sobre poemas posteriores de Eliot, aunque existen referencias en la obra crítica de éste a las novelas de aquél. En 1927, analizando la influencia del psicoanálisis sobre la literatura y la vida en los treinta años precedentes, Eliot advertía:

"Il faudrait la distinguer de l'influence de Dostoievsky ou plutôt il faudrait construire hypothétiquement ce que l'influence de Dostoievsky aurait pu être si l'un des aspects de son oeuvre n'avait été extraordinairement accusé par la coïncidence de sa vogue en Europe occidentale avec l'ascension de Freud" (20).

Unos años después, en 1934 (21), el crítico señalaba en los caracteres de Dostoievsky algo que pudiera aplicarse tanto a Raskolnikov como a Prufrock:

"We sometimes feel, in following the words and behaviour of some of the characters of Dostoievsky, that they are living at once on the

plane that we know and on some other plane of reality from which we are shut out: their behaviour does not seem crazy, but rather in conformity with the laws of some world that we cannot perceive" (22).

Finalmente, en The Family Reunion, se pone en boca de Agatha una frase que contiene una referencia al título de Crimen y castigo:

"What we have written is not a story of detection, Of crime and punishment, but of sin and expiation."
(23)

Aunque Eliot se sintió muy impresionado por las principales novelas de Dostoievsky, que leyó en francés durante el invierno de 1910-1911, tales obras afectaron escasamente su poesía. Sólo la lectura de Crimen y castigo se reflejó de manera directa en "The Love Song of J. Alfred Prufrock" y el título de la novela, traducido al inglés, quedó incrustado en un verso de The Family Reunion.

JOSEPH CONRAD (1857-1924)

"he was hollow at the core"

We are the hollow men

En su obra crítica, Eliot menciona por primera vez a Joseph Conrad en una reseña, sobre el libro de Rudyard Kipling The Years Between, titulada "Kipling Redivivus" (1919) (24). Se contrastan las figuras de Kipling y Conrad: si el primero tiene ideas y conceptos, el segundo tiene un punto de vista o "mundo". Conrad es la antítesis de Kipling porque es la antítesis del Imperio y sus caracteres constituyen la negación de éste.

"Swinburne and Mr. Kipling have these and such concepts; some poets, (...), and some novelists, like Mr. Conrad, have, in contrast to ideas or concepts, points of view, or "worlds" -- what are incorrectly called "philosophies". Mr. Conrad is very germane to the question, because he is in many ways the antithesis of Mr. Kipling. He is, for one thing, the antithesis

of Empire (as well as of democracy); his characters are the denial of Empire, of Nation, of Race almost, they are fearfully alone with the Wilderness. Mr. Conrad has no ideas, but he has a point of view, a "world"; it can hardly be defined, but it pervades his work and is unmistakable" (25).

Más adelante, al citar los versos de Kipling:

The Hun is at the gate!...
Be well assured that in our side
The abiding oceans fight...

Eliot observa:

"(Mr. Conrad would hardly issue this opinion about the oceans)" (26).

El mismo año (1919), el crítico se refiere de nuevo a Conrad en su reseña titulada "The Education of Taste" (27). Comentando la obra de J.W. Cunliffe English Literature During the Last Half-Century, estima:

"The essay on Conrad, too, is meritorious; it touches seriously one or two matters of literary art" (28).

En 1922, en un artículo acerca de la literatura ingles-

sa contemporánea destinado a lectores franceses, Eliot alude una vez más a Conrad (29). Aunque siente admiración por él, no lo encuentra cercano:

"En dépit de notre admiration, ni James, ni Conrad ne sont très proches de nous" (30).

Joseph Conrad, poco después de morir, recibió los siguientes elogios por parte del crítico:

"No periodical which professes a devotion to literature could neglect to associate itself with the general regret at the death of a writer who was beyond question a great novelist and the conviction which a greater writer should have. Conrad's reputation is as secure as that of any writer of his time: critical analysis may adjust, but it will not diminish." (31)

Unos años más tarde, en un nuevo artículo sobre la novela inglesa contemporánea, también publicado en francés, Eliot comparó a Virginia Woolf con Joseph Conrad:

"De tous les auteurs contemporains Mrs. Woolf est celui qui me rappelle le plus Joseph Conrad. Car si vous effacez des livres de Conrad l'Homme Fort, l'homme^m isolé en guerre avec

les forces de la nature ou de la jungle -- et cet Européen isolé des contes de Conrad est une survivance réduite de la fin morale, de la "psychologie plus profonde" de Shakespeare ou de Racine -- vous avez l'équivalent des romans de Virginia Woolf. Si la perte de l'homme fort n'est pas une grave perte, alors Mrs. Woolf doit être louée pour avoir accompli à Kew et sur des plages anglaises ce que Conrad a accompli sur les Tropiques et dans les mers du Sud" (32).

En la primavera de 1933, Eliot dió un curso en la Universidad de Harvard sobre literatura inglesa contemporánea. Para la lista de lecturas destinadas a los alumnos, eligió tres novelas de Conrad: Lord Jim, Nostromo y Victory (33).

Se ha sugerido que el influjo de Conrad aparece en "Gerontion", con lo cual se remontaría a 1919 (año en que se compuso este poema, publicado en 1920). En principio no podríamos poner objeciones a la fecha, ya que en aquel año Eliot se refirió a Conrad en dos artículos diferentes, pero rechazamos tal afirmación pues su fundamento es que la frase:

"I am lying here in the dark waiting for death"
(34)

dicha a Marlow por Kurtz en "The Heart of Darkness" es la fuente de:

Here I am, ^{an} Old man in a dry month

Being read to by a boy, waiting for rain
 ("Gerontion", 1-2)

En realidad, estos versos tienen su fuente directa y cierta en el comentario de A.G. Benson sobre Edward Fitzgerald:

"Here he sits, in a dry month, old and blind,
 being read to by a country boy, longing for
 rain" (35).

La influencia de las obras de Conrad sobre la poesía de Eliot se detecta por primera vez en The Waste Land. Gracias a los borradores del poema (36), hoy sabemos que el autor pensó emplear como epígrafe la siguiente cita de "The Heart of Darkness":

"Did he live his life again in every detail
 of desire, temptation, and surrender during
 that supreme moment of complete knowledge? He
 cried in a whisper at some image, at some vision,
 -- he cried out twice, a cry that was no more
 than a breath --
 "The horror! The horror!" (37).

En diciembre de 1921, Ezra Pound, en una carta dirigida al poeta, manifestaba dudas con respecto a la conveniencia de emplear tal cita:

"I doubt if Conrad is weighty enough to
 stand the citation" (38).

Unos días más tarde, Eliot pedía a su amigo unas aclaraciones sobre este punto:

"Do you mean not use the Conrad quote or simply not put Conrad's name to it? It is much the most appropriate I can find, and somewhat elucidative" (39).

A lo que Pound respondió:

"Ditto re Conrad: who am I to grudge him his laurel crown?" (40).

En la versión definitiva de The Waste Land (1922) el epígrafe de Conrad quedó suprimido. El nombre del novelista ni siquiera aparece en las notas que Eliot puso al poema (41); pero las tres cartas citadas constituyen un testimonio de que Conrad, concretamente su relato "The Heart of Darkness", se hallaba en la mente del poeta durante el período de composición de The Waste Land. Esto justifica que dirijamos nuestra atención hacia él con el fin de encontrar posibles elementos tomados por Eliot para su poema.

Los versos de "The Fire Sermon" acerca del Támesis:

The river sweats
Oil and tar
The barges drift
With the turning tide

Red sails
Wide
To leeward, swing on the heavy spar.
(The Waste Land, 266-72)

tienen su fuente en la descripción del estuario del Támesis con que se inicia "The Heart of Darkness":

"(...) the tanned sails of the barges drifting up with the tide seemed to stand still in red clusters of canvas sharply peaked (...)"
(42).

Los versos:

My people humble people who expect
Nothing
(The Waste Land, 304-5)

pudieran ser un eco de la frase:

"They are simple people -- and I want nothing"
(43).

Eliot leyó "The Heart of Darkness" en el volumen titulado Youth: A Narrative and Two Other Stories (1902). En "Youth: A Narrative", el primer relato del libro, Marlow cuenta, con la nostalgia que provoca el recuerdo de las aventuras juveniles, su primer viaje hacia los mares de Oriente. El narrador evoca sus sentimientos tras el incendio del barco:

"(...) and I remember my youth and the feeling that will never come back any more -- the feeling that I could last for ever, outlast the sea, the earth and all men; the deceitful feeling that lures us on to joys, to perils, to love, to vain effort -- to death; the triumphant conviction of strength, the heat of life in the handful of dust, the glow in the heart that with every year grows dim, grows cold, grows small, and expires -- and expires, too soon, too soon -- before life itself" (44).

La frase:

"the heat of life in the handful of dust"

inmediatamente trae a la memoria el verso 30 de The Waste Land:

I will show you fear in a handful of dust.

Leonard Unger llamó la atención sobre este texto (45)
 y Rosemary F. Franklin posteriormente hizo algunas especulaciones acerca de la posible relación entre él y el verso de Eliot (46). Según ella, Eliot debió de sentirse impresionado por varias cosas al leer este pasaje. Marlow, al igual que Prufrock, Gerontion, o el narrador de The Waste Land, recuerda su pasado. Ahora bien, la juventud de Marlow ha estado llena de aventuras interesantes, mientras que los caracteres de Eliot nunca han llevado a cabo una acción memorable. Así,

la impotencia de estos últimos mostraría el escepticismo del autor frente a las acciones heroicas en la sociedad moderna. En "Youth" está implícita la idea de que el amor a la vida y la capacidad de disfrutarla acaban con el fin de la juventud, antes de que se produzca la muerte física. El tema de la muerte en vida es básico en la obra de Eliot desde "The Love Song of J. Alfred Prufrock" y culmina en The Waste Land. Podrían darse dos interpretaciones sobre el empleo que hace el poeta del párrafo de Conrad. La primera sería ver un uso irónico: Eliot habría sustituido "the heat of life" por "fear" para mostrar que la muerte está en el polvo, no la vida. En ese caso, al leer "fear" deberíamos pensar en "death". Pero los habitantes de The Waste Land no temen la muerte, sino la vida. La segunda interpretación, más plausible, consistiría en tomar la palabra "fear" como evocadora de "life"; así se confrontaría al lector con dos conceptos diferentes: la "vida" propia de The Waste Land y la "vida" tras la Resurrección a partir de un puñado de polvo.

Leonard Unger (47) ha observado que la misma expresión, "handful of dust", aparece en otro relato de Conrad: "The Return". Esta narración comienza dando cuenta de los pensamientos desesperados de Alan Harvey, un hombre de negocios que, al llegar a casa, encuentra una nota en la cual su mujer le anuncia que le ha abandonado para marchar con otro. Aquí aparece la frase:

"He was afraid with that penetrating faltering fear that seems, in the very middle of a beat, to turn one's heart into a handful of dust" (48).

No existe evidencia de que el poeta leyera "The Return", aunque probablemente así lo hizo. Sin lugar a dudas, el verso de Eliot se encuentra más cerca de este segundo texto que del citado procedente de "Youth". Si ésta fuera la fuente directa, no habría que hacer elucubraciones sobre la vida y la muerte. Todo sería más sencillo: "el miedo parece convertir el corazón en un puñado de ceniza" no es exactamente lo mismo que "te mostraré el miedo en un puñado de ceniza", pero puede haber dado lugar a la asociación (49).

Robert L. Morris ha señalado unos fragmentos de "The Return" como fuente de los cincuenta primeros versos de The Waste Land (50). Podemos admitir cierto paralelismo entre los textos de Conrad que él cita y el pasaje de Eliot, pero parece impropio buscar una fuente tan lejana e incierta cuando el poeta ha explicado en sus notas el origen cierto de tales versos (51).

Sin embargo, resulta interesante comparar el mundo descrito en The Waste Land con el de "The Return". Es el mismo mundo vacío de valores espirituales, falto de fe, entusiasmo y originalidad, donde dominan los convencionalismos, la rutina, la banalidad, el interés material, y se establecen relaciones superficiales con los demás. Alan Harvey y su esposa, unidos en un matrimonio de conveniencia, incapaces de sentir un amor auténtico y de comunicar sus pensamientos, podrían ser habitantes de The Waste Land. Pero el mero hecho de que dos escritores describan una misma realidad con un tono parecido no implica una relación de influencia, sino de paralelismo.

Leonard Unger señala otra novela de Conrad, An Outcast of the Islands, como fuente de unos versos incluidos en la última parte de The Waste Land: "What the Thunder Said" (52). Se trata del pasaje en que Lingard abandona en una isla remota a Willems, a quien ha protegido y por quien ha sido traicionado. Unger pone especial énfasis en la similitud existente entre las dos descripciones del mismo tipo de tormenta.

Eliot decidió omitir el epígrafe, procedente de "The Heart of Darkness", con el que había pensado comenzar The Waste Land. Sin embargo, al escribir "The Hollow Men" puso como epígrafe (53) otra frase tomada del mismo relato de Conrad:

"Mistah Kurtz -- he dead" (54)

Con estas breves palabras, un sirviente nativo anuncia la muerte de Mr. Kurtz.

En "The Heart of Darkness" se dice que Mr. Kurtz era un hombre totalmente vacío en cuyo interior la naturaleza salvaje encontró un gran eco:

"But the wilderness had found him out early,
and had taken on him a terrible vengeance for
the fantastic invasion. I think it had whispered
to him things about himself which he did not
know, things of which he had no conception till
he took counsel with this great solitude -- and
the whisper had proved irresistibly fascinating.
It echoed loudly within him because he was hollow
at the core..." (55).

Marlow se refiere a "the barren darkness of his heart"
(56) y, viendo al moribundo, piensa:

"The shade of the original Kurtz frequented
the bedside of the hollow sham," (57).

Pero en "The Heart of Darkness" no sólo Mr. Kurtz está vacío, también lo están quienes sienten envidia hacia él, como el agente:

"(...) this papier-maché Mephistopheles, and
it seemed to me that if I tried I could poke my
forefinger through him, and would find nothing
inside but a little loose dirt, maybe." (58)

El mundo de "The Heart of Darkness", como el de "The Hollow Men" está poblado de hombres vacíos. En el poema, aparte de las insistentes referencias a la vacuidad:

We are the hollow men
("The Hollow Men", 1)

los versos que mejor evocan la novela de Conrad son:

This is the dead land
This is the cactus land
Here the stone images
Are raised, here they receive
The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star.
("The Hollow Men", 39-44)

Las estatuas de piedra tendrían la misma función que las cabezas de los rebeldes suspendidas de las estacas en los ritos mágicos celebrados por Mr. Kurtz. Al leer estos versos, el lector imagina a Mr. Kurtz moribundo que tiende su mano suplicante hacia los falsos ídolos por él mismo levantados. La imagen provoca el mismo sentimiento de terror que los pasajes acerca de Mr. Kurtz en la novela.

Grover Smith dedica varias páginas a comparar "The Heart of Darkness" con "The Hollow Men" y finalmente observa:

"The main parallel between "Heart of Darkness" and "The Hollow Men" consists in the theme, implicit throughout the latter, of debasement through the rejection of good, of despair through consequent guilt" (59).

Fero la diferencia fundamental para nosotros estriba en que Conrad da una visión totalmente pesimista, mientras que para Eliot hay esperanza. En el fondo de "The Hollow Men" resuenan las palabras:

For Thine is the Kingdom.

Vilas Sarang (60) considera que el verso:

Life is very long

("The Hollow Men", 83)

tiene su origen en el siguiente pasaje de An Outcast of the Islands:

"Your compasion is all for my wife, Captain Lingard", said Willems, moodily. "Do you think I am so very happy?"

"No! No!" said Lingard, heartily. "Not a word shall pass my lips. I had to speak my mind out once, seeing that I know you from a child, so to speak. And now I shall forget; but you are young yet. Life is very long", he went on, with unconscious sadness; "let this be a lesson to you"

(61).

El verso de Eliot debe de ser una cita como lo son todos los demás que aparecen en cursiva en el mismo poema. Es más frecuente insistir sobre la brevedad de la vida que sobre su gran duración, pero, en el contexto de Conrad, la afirmación no extraña. Sarang sugiere que Eliot habría visto el valor de estas palabras fuera de su contexto y así las habría empleado para conseguir un efecto llamativo y chocante.

En otro poema, "A Song for Simeon", el verso:

Fleeing from the foreign faces and the foreign shores
("A Song for Simeon", 16)

pudiera ser un eco más de "The Heart of Darkness":

"the foreign shores, the foreign faces" (62)

En Four Quartets Leonard Unger ha encontrado ciertas co-

respondencias con algunos pasajes de Conrad (63). Por ejemplo, al comparar los versos:

Through the first gate
Into our first world
("Burnt Norton", 22-3)

con las expresiones:

"little gate of mere boyishness"
"region of early youth",

argumenta que los dos escritores tratan el jardín en la misma forma, como símbolo de la experiencia de la primera juventud.

También Unger encuentra un paralelismo verbal entre la primera sección de "Little Gidding" y unas frases de "Amy Foster". Se refiere a los siguientes fragmentos:

And what the dead had no speech for when living,
They can tell you, being dead: the communication
Of the dead is tongued with fire beyond the language of the living.
("Little Gidding", 51-53)

"Her face he remembered as the only comprehensible face amongst all these faces that were as closed, as mysterious, and as mute as the faces of the dead who are possessed of a knowledge beyond comprehension of the living".

Ahora bien, en Four Quartets la deuda esencial hacia Conrad se halla en el tratamiento que el poeta ha hecho del río, inspirándose al menos parcialmente sobre el valor simbólico del río Congo en "The Heart of Darkness". Aunque en "The Dry Salvages" no se asigne al río nombre concreto alguno (para mantener así la disquisición en un plano abstracto), un testimonio del autor revela que, al elaborar el comienzo del tercer Cuarteto, Eliot había estado recordando el Mississippi, tantas veces contemplado durante su infancia en San Luis. Además de la experiencia personal del poeta como fuente primera del pasaje con que se inicia "The Dry Salvages", cabe indicar el influjo literario cierto de Conrad quizás unido al hipotético de Mark Twain (64). En efecto, al escribir el prólogo para una edición de The Adventures of Huckleberry Finn, en 1950 comparó el Congo de Conrad con el Mississippi de Mark Twain, poniendo de relieve cómo según ambos escritores el río evoca el poder de la Naturaleza frente a la debilidad del hombre (65). Poco tiempo después, en 1953, el crítico volvió a comparar la visión que Conrad y Twain ofrecen del Congo y el Mississippi respectivamente (66). Tal reiteración es prueba de un auténtico interés por la idea. Incluso hubiera podido suponerse una fusión en la mente del artista entre el recuerdo del Mississippi a su paso por San Luis y el papel que los ríos desempeñan en "The Heart of Darkness" y The Adventures of Huckleberry Finn, si no fuera porque en el citado prólogo de 1950 Eliot comentó haber leído esta última obra sólo unos años antes, sin especificar cuántos.

"The Dry Salvages" data de 1941, fecha en la cual puede

"

afirmarse con absoluta seguridad que el poeta conocía "The Heart of Darkness" (por haber empleado dicho relato en The Waste Land), pero en cambio hay dudas sobre si en 1941 había tenido ya en sus manos la novela de Mark Twain. En cualquier caso, no al comienzo del Cuarteto, sino hacia el final del segundo movimiento se encuentra un verso:

Like the river with its cargo of dead negroes,
cows and chicken coops,
("The Dry Salvages", 116)

que evoca el río africano, misterioso, vía de un comercio que ha sembrado la muerte y la desolación entre los nativos esclavizados.

El evaluar en conjunto la deuda de Eliot hacia Conrad es tarea difícil. La presencia de este último en la poesía de aquél se detecta por vez primera de forma cierta en The Waste Land, reaparece en "The Hollow Men" y vuelve a cobrar alguna importancia a lo largo de "The Dry Salvages". Pero, más que un influjo general, Conrad parece haber inspirado a Eliot detalles concretos en momentos determinados (salvo en el tercero de los Four Quartets donde es el tratamiento simbólico del río y no una frase o fragmento aislado de "The Heart of Darkness" lo que atrajo al poeta), por lo cual predominan los ecos verbales e incluso las citas literales. De todos modos, es preciso en este campo extremar la prudencia recordando cómo el propio Eliot ridiculizó a una persona que había tratado de establecer extrañas

conexiones entre The Waste Land y "The Heart of Darkness" (67).

Además, en este caso debe considerarse la posibilidad de que algunos paralelismos (tales como una coincidencia en los temas o en la descripción de un mismo mundo en términos similares, especialmente a lo largo de The Waste Land y "The Hollow Men") sean debidos a la confluencia entre ambos autores y no al influjo de uno sobre otro. Por otra parte, junto a los paralelismos deben tenerse presentes las divergencias que en numerosos aspectos los separaban. La manera en que Conrad se recreaba describiendo lo salvaje, lo exótico y presentando al hombre solo ante las fuerzas de la naturaleza pudo suscitar la admiración de Eliot hacia él como artista, pero no su simpatía de lector. Eliot valoró el mérito de Conrad en cuanto escritor y conoció bien su obra, pero el novelista no se contaba entre sus autores preferidos ni entre quienes afectaron en profundidad el desarrollo intelectual del poeta.

SIR ARTHUR CONAN DOYLE (1859-1930)

"He is the Napoleon of crime, Watson"

the Napoleon of Crime!

A lo largo de su vida, Eliot se sintió atraído por la lectura de historias de detectives. El interés por tal género es bien conocido, no sólo a través de los testimonios de algunos amigos, sino también gracias a las publicaciones del propio autor. En "Seneca in Elizabethan Translation" el crítico hizo una curiosa comparación:

"The Spanish Tragedy, like the series of Hamlet plays, including Shakespeare's, has an affinity to our contemporary detective drama" (68).

En otro ensayo publicado el mismo año, advirtió el peligro que corría la novela de suspense contemporánea (convertirse en algo estereotipado) y recomendaba a los novelistas la lectura de Wilkie Collins (69).

También en 1927 Eliot reseñó dieciseis novelas de detectives y Problems of American Crime de Veronica y Paul King bajo el título de "Recent Detective Fiction" (70). Entre los autores tratados en dicho artículo no se encontraba el más leído y admirado por el crítico dentro del género: Sir Arthur Conan Doyle. Sin embargo, casi dos años más tarde, escribió una reseña de The Complete Sherlock Holmes Short Stories titulada "Sherlock Holmes and His Times" (71). Aquí Eliot se refiere a la primera historia de detectives que él había leído: The Leavenworth Case de Anna Katherine Green (72). El resto de la reseña está dedicado a Conan Doyle, quien es tratado con todo afecto:

"Sherlock Holmes reminds us always of the pleasant external of nineteenth-century London. (...). But in the Sherlock Holmes stories the late nineteenth century is always romantic, always nostalgic, and never merely silly." (73)

Aunque Eliot reconozca alguna limitación en las obras de Conan Doyle, predominan los elogios:

"The content of the story may be poor; but the form is nearly always perfect" (74)

y el autor incluye una frase que al menos en su propio caso resultará cierta: "

"But every writer owes something to Holmes" (75).

La reseña acaba con las siguientes palabras:

"But I am not sure that Sir Arthur Conan Doyle is not one of the great dramatic writers of his age" (76).

Conociendo el interés de Eliot por las novelas de detectives y en especial por las de Sherlock Holmes, Christopher Morley, en cuanto editor asociado del Baker Street Journal, le invitó a la cena anual de la revista. El poeta no pudo asistir, pero envió la siguiente carta fechada en Chicago el 10 de noviembre de 1950:

"I wish, indeed, that I were staying long enough to attend your annual dinner, as I should have been delighted to participate, and, especially, if I had time to prepare a short travelogue with lantern slides on the topography of the Great Grimpen, and certain incidental details which have never been investigated such as the diet of the hound. That might lead to investigations in Chicago, as I suspect Mr. Stapleton covered his tracks by importing a good deal of canned beef. If he had obtained his supplies of meat for a dog of that size from the local butcher, I am sure that suspicion would have been aroused" (77).

"

La carta (en la que por otra parte se percibe cierta ironía hacia la exégesis de las obras de Doyle) en sí mis-

ma constituye una prueba evidente de la atenta lectura que su autor había hecho al menos de The Hound of the Baskervilles. La afición hacia las novelas de Sherlock Holmes le indujo a un conocimiento tal de ellas que, según el testimonio de L. Durrell, podía citar de memoria largos pasajes en ellas contenidos (78). Durrell cuenta una conversación en la cual Eliot le habría dicho refiriéndose a las novelas de Holmes:

"I flatter myself that I know the names of everyone, even the smallest character" (79).

Otros han relatado anécdotas en el mismo sentido, poniendo de manifiesto cómo el poeta sorprendía a los presentes al demostrar su perfecta memorización de largos pasajes de las obras de Conan Doyle (80). Así pues, dada la familiaridad de Eliot con tales obras, no es extraño que se encuentren ecos de ellas en su poesía.

En "Lines to Ralph Hodgson Esqre" (cuarta parte de "Five-Finger Exercises") se encuentra una primera alusión a una de las novelas más conocidas de Conan Doyle, The Hound of the Baskervilles:

And his Baskerville Hound
Which, just at a word from his master
Will follow you faster and faster
And tear you limb from limb

(vv. 4-7)

Es ésta una referencia directa al sabueso de la novela y recuerda tanto al monstruo fantástico que, según la leyenda, mató a Hugo Baskerville:

"(...)standing over Hugo, and plucking at his throat, there stood a foul thing, a great black beast, shaped like a hound, yet larger than any hound that ever mortal eye has rested upon" (81)

como al perro de Mr. Stapleton que, inducido por su amo, provocó la muerte de Sir Charles Baskerville y de Selden, y que, tras atacar a Sir Henry, fue muerto por Sherlock Holmes:

"A hound it was, an enormous coal-black hound, but not such a hound as mortal eyes have ever seen. Fire burst from its open mouth, its eyes glowed with a smouldering glare, its muzzle and hackles and dewlap were outlined in flickering flame" (82).

Quizás en este punto convenga resumir brevemente el argumento de The Hound of the Baskervilles, novela a la que nos referiremos de nuevo más adelante. Es uno de los casos más famosos entre los resueltos por Sherlock Holmes. Mr. Stapleton puede conseguir una gran herencia si mueren dos miembros de la familia Baskerville: Sir Charles y Sir Henry. El asesino se vale de la creencia en una antigua leyenda según la cual Hugo de Baskerville fue perseguido y muer-

to por un monstruo enorme con forma de sabueso. Mr. Stapleton compra un perro muy grande y con él provoca la muerte de Sir Charles. (por ataque cardíaco) e intenta asesinar también de forma parecida a Sir Henry, pero es descubierto por Sherlock Holmes.

Nada tienen en común Mr. Stapleton (The Hound of the Baskervilles) y Mr. Hodgson ("Lines to Ralph Hodgson Esqre."). La alusión del poeta a una obra conocida por el público general tiene el fin de presentar al lector la imagen de un perro tan grande y fiero como el de la novela en posesión de un hombre tan agradable como Mr. Hodgson. Por supuesto, el uso de la fuente es irónico.

El parecido existente entre Macavity, "the Mystery Cat" (Old Possum's Book of Practical Cats) y el Profesor Moriarty (The Final Problem) fue observado por H.T. Webster y H.W. Starr, quienes pusieron de relieve las principales características que el gato de Eliot y el personaje de Conan Doyle tienen en común (83). Posteriormente, Priscilla Preston aportó algunos detalles más sobre la cuestión (84). Según ella, Eliot confirmó en una carta fechada el 28 de noviembre de 1956 (85) cómo había deseado que el lector reconociese la relación entre Macavity y el Profesor Moriarty. En efecto, son muchos los puntos de contacto entre ambos. En primer lugar, tienen un gran parecido físico:

" [Prof. Moriarty] is extremely tall and thin, his forehead domes out in a white curve, and his two eyes are deeply sunken in his head (...) his face protrudes forward, and is

"

forever slowly oscillating from side to side in a curiously reptilian fashion. He peered at me with great curiosity in his puckered eyes" (86).

Macavity's a ginger cat, he's very tall and thin;
You would know him if you saw him, for his eyes
are sunken in.
His brow is deeply lined with thought, his head
is highly domed;
His coat is dusty from neglect, his whiskers
are uncombed.
He sways his head from side to side, with move-
ments like a snake;
And when you think he's half asleep, he's al-
ways wide awake.

("Macavity: the Mystery Cat", 11-6)

Según las descripciones citadas, ambos son altos y delgados, tienen los ojos hundidos y una cabeza que mueven de un lado a otro como las serpientes. Además, el Profesor Moriarty y Macavity tienen una misma ocupación:

"He [Professor Moriarty] is the Napoleon of crime, Watson. He is the organiser of half that is evil and of nearly all that is undetected in this great city... . He does little himself. He only plans. But his agents are numerous and splendidly organised... The agent may be caught... But the central power which uses the

agent is never caught -- never so much as suspected." (87)

Macavity, Macavity, there's no one like Macavity,
There never was a Cat of such deceitfulness and
suavity.

He always has an alibi, and one or two to spare:
At whatever time the deed took place -- MACAVITY
WASN'T THERE!

And they say that all the Cats whose wicked
deeds are widely known
(I might mention Mungojerrie, I might mention
Griddlebone)
Are nothing more than agents for the Cat who
all the time
Just controls their operations: the Napoleon
of Crime!

("Macavity", 35-42)

Es decir, ambos organizan los crímenes que serán ejecutados por otros; así, aunque la policía tenga la certeza de que ellos son los culpables, nunca pueden ser apresados, pues se encuentran lejos y protegidos por buenas coartadas. Son inteligentes, malvados y terriblemente astutos. Macavity es en el mundo de los gatos lo que el profesor Moriarty es en el de los hombres: "The Napoleon of Crime".

Un detalle curioso es que Macavity y el Profesor Moriarty tienen en común una misma afición a las Matemáticas. Sobre Moriarty, que había sido profesor de Matemáticas, dice Sherlock Holmes:

"I can tell you with the most absolute confidence that no possible connection will ever be traced between the gentleman upon whose front teeth I have barked my knuckles and the retiring mathematical coach, who is, I dare say, working out problems upon a black board ten miles away"
(88).

De la misma manera, cuando el crimen del felino es descubierto, éste se encuentra lejos del lugar y dedicado a su ocupación favorita:

(...) but he's a mile away
You'll be sure to find him resting, or a-lick-
ing of his thumbs,
Or engaged in doing complicated long division
sums.

("Macavity", 32-4)

El gran número de rasgos que el Profesor Moriarty y Macavity tienen en común nos induce a pensar que el segundo es el vivo retrato del primero. Además, la similitud de las expresiones empleadas para describirlos es prueba de que Eliot se inspiró directamente en Doyle. Por último, el que la alusión a The Final Problem era deliberada fue confirmado en la carta citada por Priscilla Preston (89).

Preston ha encontrado otra alusión a las novelas de Sherlock Holmes en el Old Possum's Book of Practical Cats. Es el retrato que en el libro sigue al de Macavity: "Gus: the Theatre Cat". Gus representó diversos papeles en esce-

na, y entre ellos:

He once played a Tiger -- could do it again --
Which an Indian Colonel pursued down a drain.
("Gus: the Theatre Cat", 39-40)

Aquí la referencia es una de las hazañas del Coronel Sebastian Moran, criminal que aparece ligado al Profesor Moriarty y que, en opinión de Holmes, ocupa el segundo lugar entre los hombres más peligrosos de Londres. Sherlock Holmes hace algunos comentarios sobre el pasado del Coronel y recuerda en particular:

"He was always a man of iron nerve, and the story is still told in India how he crawled down a drain after a wounded, man-eating tiger"
(90).

Las dos narraciones en las que el poeta se inspiró para describir a Macavity e incluir el detalle acerca de Gus son "The Final Problem" y "The Empty House", ambas incluidas en la obra de Doyle reseñada por Eliot en 1929.

Ahora bien, el poeta no sólo empleó las novelas de Conan Doyle como fuente de inspiración en obras generalmente consideradas como menores, sino que también hizo uso de ellas en la cumbre de su obra, Four Quartets. Los versos:

On the edge of a grimpen, where is no secure foot-
hold,
And menaced by monsters, fancy lights,

Risking enchantment.

("East Coker", 91-3)

constituyen una clara alusión a The Hound of the Baskervilles. La palabra grimpen no se encuentra en el diccionario, pero no fue inventada por el poeta. Se trata de un topónimo que aparece en la novela de Conan Doyle. Grimpen es el nombre del pueblo en Devon donde transcurre la mayor parte de la acción. En la novela, el pantano de Grimpen tiene un papel muy importante y todos se refieren a él como the great Grimpen Mire. Así pues, en "East Coker" se emplea grimpen en lugar de marsh o mire. La novela de Conan Doyle no sólo proporciona la clave para comprender el uso del topónimo como nombre común con el significado de pantano, sino que también sirve para explicar los tres versos anteriormente citados. He aquí una de las descripciones del pantano de Grimpen que figuran en la novela:

"Rank reeds and lush, slimy water-plants sent an odour of decay and a heavy miasmatic vapour into our faces, while a false step plunged us more than once thigh-deep into the dark, quivering mire, which shook for yards in soft undulations around our feet" (91).

El pantano de Grimpen aparece en la novela como un lugar solitario, con frecuencia cubierto por la niebla y muy peligroso para quien no conoce el camino para adentrarse en él. En el fango perecen los animales que intentan pasar, en él

se hundió Sherlock Holmes (quien sólo consiguió salir gracias a la ayuda de sus amigos) y al fin en él sucumbió Mr. Stapleton. Así se explica que Eliot haga una primera referencia al peligro de andar por el pantano:

where is no secure foothold,
("East Coker", 91)

En segundo lugar, el poeta alude al monstruo vengador que, según la leyenda, dió muerte a Hugo Baskerville y al que los campesinos del lugar creen oír aún. Para provocar un miedo incontenible en sus víctimas. Mr. Stapleton pintaba con fósforo a su perro que, al cobrar un aspecto tan fantástico y amenazador, podía ser identificado con el terrible sabueso de la leyenda. De aquí deriva Eliot el verso acerca del peligro que representan los monstruos en el pantano y la mención de las luces:

And menaced by monsters, fancy lights,
("East Coker", 92)

La leyenda del monstruo que mató a Sir Hugo proporciona a la novela una atmósfera de misterio, pues hace dudar de que las muertes hayan sido provocadas por causas naturales. De aquí la última referencia a The Hound of the Baskervilles en "East Coker":

Risking enchantment.
("East Coker", 93)

El poeta utilizó la fuente de forma deliberada y la reveló a I. Durrell cuando nadie la había descubierto aún, pidiéndole que no hiciera pública tal información (92). Durrell mantuvo silencio hasta 1965, fecha en que la fuente ya había sido mencionada por varios críticos (93). Tras la muerte del poeta, el amigo escribió una semblanza en la que, entre otras anécdotas, contó la conversación en la cual había recibido la confidencia (94).

También en el teatro de Eliot dejó Conan Doyle su huella. Grover Smith indicó que un fragmento de Murder in the Cathedral estaba basado en las palabras de "The Musgrave Ritual" (incluido en The Memoirs of Sherlock Holmes (1893)) (95). Brúton, el mayordomo de Hurlstone, descubre el misterio del "strange catechism, to which each Musgrave had to submit when he came to man's state" que proporciona la clave para hallar la corona de Carlos I. En la obra de Conan Doyle el rito está formulado de la siguiente manera:

"Whose was it?"

"His who is gone"

"Who shall have it?"

"He who will come"

"What was the month?"

"The sixth from the first"

"Where was the sun?"

"Over the oak"

"Where was the shadow?"

"Under the elm"

"How was it stepped?"

"North by ten and by ten, east by five and by five,
south by two and by two, west by one and by one,
and so under"

"What shall we give for it?"

"All that is ours"

"Why should we give it?"

"For the sake of the trust".

Un fragmento del diálogo entre Thomas Becket y el Segundo Tentador en Murder in the Cathedral está modelado sobre las palabras citadas del rito:

THOMAS. Who shall have it?

TEMPTER. He who will come.

THOMAS. What shall be the month?

TEMPTER. The last from the first.

THOMAS. What shall we give for it?

TEMPTER. Pretence of priestly power.

THOMAS. Why should we give it?

TEMPTER. For the power and the glory.

(96)

Grover Smith encuentra una importante conexión entre "The Musgrave Ritual" y Murder in the Cathedral: la corona que halla el mayordomo simboliza el poder secular, es decir, el mismo poder que ^{el} Segundo Tentador ofrece a Thomas Becket. Si el mayordomo sucumbió al obtener la corona, un destino metafóricamente similar sufrirá el Arzobispo si cede a la tentación.

Tres años después de haberse publicado el artículo de Grover Smith, apareció en el T.L.S. una carta en la que Alan Clutton-Brock explicaba la fuente que él creía haber descubierto (97). El autor de la carta sugería que el uso de la cita hecho por Eliot podría conectarse con el dato de que el título del drama sugiere el de una historia de detectives. Las afirmaciones de Alan Clutton-Brock originaron una polémica entre los lectores del T.L.S. a la que sólo puso fin una carta de Nathan L. Bengis (98). En ella, su autor manifestaba haber escrito a Eliot en mayo de 1951 (es decir, unos meses después de haberse publicado la carta de Alan Clutton-Brock) preguntándole sobre el particular. La respuesta de Eliot habría sido: "My use of the "Musgrave Ritual" was deliberate and wholly conscious".

Algunos años después, en 1955, apareció un nuevo artículo en el cual se anunciaba cómo una gran novedad la fuente que ya había sido descubierta en 1948 y confirmada por el poeta en 1951 (99). En realidad, la única aportación de este artículo consiste en añadir algunos comentarios sobre el tema: las dos primeras preguntas y respuestas en Doyle se refieren al Rey Carlos I y a su sucesor en el trono, mientras que en Eliot aluden a Becket y a su sucesor; la tercera pregunta en Doyle se refiere al mes en que fue escondida la corona y en Eliot al mes en que tiene lugar el martirio del Arzobispo; las dos últimas preguntas y respuestas de Doyle aluden a los deberes sagrados de los Musgrave hacia el Rey y en Eliot al sacrificio de la autoridad espiritual en aras del poder terrenal.

Si es muy difícil determinar con exactitud cual ha sido la influencia general que sobre la poesía de Eliot tuvo la lectura de las novelas de Conan Doyle, imprudente sería afirmar que todas las referencias a dichas obras han sido halladas. La característica que une a las alusiones conocidas hasta ahora es la de ser deliberadas y conscientes.

JAMES JOYCE (1882-1941)

Rattle his bones

The rattle of the bones

Fue Ezra Pound quien puso en contacto a James Joyce con T.S. Eliot. En 1915 Pound anunciaba a Joyce el envío de un ejemplar de su Catholic Anthology (100) explicándole que había editado el libro con el fin de publicar unos poemas de Eliot y manifestando ciertas dudas sobre si las demás composiciones le interesarían (101). Cuando en 1917 apareció Prufrock and Other Observations, Pound también expresó a Joyce el deseo de enviarle inmediatamente la obra (102). A lo largo de 1917, según muestra la correspondencia, Pound le mantuvo al corriente de algunas actividades de Eliot, tales como sus experimentos poéticos en francés, sus recientes publicaciones e incluso circunstancias de carácter personal (103). Frente a la insistencia con que Pound informaba a Joyce acerca de Eliot y requería su opinión al respecto (104), sorprende el total hermetismo de Joyce.

Es probable que Pound, al igual que escribía a Joyce sobre Eliot, hablando con Eliot tratase de Joyce. En el primer caso las cartas dan testimonio, en el segundo, la suposición, aunque no confirmada por documentos, es muy verosímil. Así pues, probablemente inducido por Pound, Eliot comenzó a conocer y a admirar la obra de Joyce. Primero debió de leer A Portrait of the Artist as a Young Man que iba apareciendo por capítulos en The Egoist durante 1914-1915, precisamente el período de las entrevistas iniciales de Eliot con Pound. Más tarde, cuando en 1917 Joyce solicitó la ayuda de Pound con el fin de publicar Ulysses en América, Eliot pudo conocer los manuscritos en casa de su amigo. En cualquier caso, a partir de marzo de 1918 los capítulos de Ulysses figuraron en The Little Review, revista en la cual, gracias a Pound, también colaboraba Eliot.

La prueba de que Eliot pronto se interesó por Ulysses es que ya en el número de junio-julio de The Egoist mencionó esta obra por primera vez (105). Poco después, comparaba el método alusivo de Pound con el de Joyce a través de las siguientes palabras:

"James Joyce, another very learned literary artist, uses allusions suddenly and with great speed, part of the effect being the extent of the vista opened to the imagination by the very lightest touch." (106)

La reseña de The Cutting of an Agate brindó a Eliot una nueva oportunidad para referirse a Joyce, cuyo origen irlandés permitía asociarlo con W.B. Yeats. El crítico

encontraba una crudeza y un egoísmo como los de Yeats en la última producción de Joyce, donde quedaban justificados por haber sido explotados con grandeza, y añadía:

"Mr. Joyce's mind is subtle, erudite, even massive; but it is not like Stendhal's, an instrument continually tempering and purifying emotion; it operates within the medium, the superb current, of this feeling. The basis is pure feeling, and if the feeling of Mr. Yeats were equally powerful it would also justify his thought"(107).

En mayo de 1920 Pound intentó reunirse durante las vacaciones con Joyce y Eliot en Sirmione, pero el proyectado encuentro de los tres no pudo llevarse a cabo (108).

Por fin, en agosto de 1920, Eliot anunciaba a Joyce su próxima visita a París, durante la cual confiaba que aceptase su invitación a cenar y a la vez le entregaría un paquete de parte de Pound (109). Las embarazosas circunstancias de este primer encuentro, en el cual se procedió a la solemne apertura del paquete que tan cuidadosamente había transportado Eliot y que resultó contener un par de zapatos usados y alguna ropa vieja, han sido descritas con un gran sentido del humor por Wyndham Lewis, testigo presencial del hecho (110). Aunque Eliot guardó un discreto silencio, el episodio debió de herir profundamente en su orgullo a Joyce (cuya pobreza quedaba así puesta de manifiesto ante su propio hijo Giorgio y dos extraños). A pesar de las dificultades económicas por las que atravesaba el novelista,

éste insistió en agasajar espléndidamente a Eliot y a Lewis durante su estancia en París (111). La anécdota, lejos de ser una simple curiosidad, puede iluminar la ulterior actitud del entonces humillado Joyce hacia el sorprendido causante involuntario del ultraje.

Habiéndose conocido ya personalmente, Joyce y Eliot mantuvieron correspondencia durante 1921. Aquél enviaba secciones manuscritas de Ulysses a éste quien, desde Londres, le animaba en su tarea, le hacía observaciones concretas (112) al mismo tiempo que intentaba facilitar la publicación de la obra, creando un clima favorable hacia ella y dando nombres de personas posiblemente interesadas por la edición limitada que Sylvia Beach pensaba hacer imprimir en Francia. Seguro de sí mismo, Eliot se lanzó a la defensa de la que él juzgaba una gran obra de arte. En el mismo sentido que Pound, defendía la prosa como el vehículo adecuado para expresar los contenidos de Ulysses:

"I have heard Mr. James Joyce's "Ulysses" condemned on the ground that it is "poetry" and therefore should have been written in verse; whereas it seems to me to be the most vital development of prose that has taken place in this generation." (113)

Privadamente T.S. Eliot comunicó a John Quinn la impresión que le había causado Joyce y su propia favorable actitud hacia Ulysses:

"I found him quite charming, and liked him; though I can see that he is certainly a handful, with the true fanatic's conviction that everyone ought to forward the interests of his work. It is, however, the conviction of the fanatic, and not the artfulness or pertinacity of ordinary push; and the latter part of Ulysses, which I have been reading in manuscript, is truly magnificent." (114).

En efecto, el crítico formaba parte de la minoría que admiró Ulysses desde el principio, hecho que causaba gran sorpresa a enemigos declarados de la obra, como Virginia Woolf, quien escribía:

"Tom, great Tom, thinks this [Ulysses] is on a par with War and Peace ! an illiterate, underbred book it seems to me; the book of a self-taught working man, and we all know how distressing they are, how egoistic, insistent, and ultimately nauseating." (115).

La favorable actitud de Eliot hacia Ulysses, orientada en principio por Ezra Pound, se vió acentuada por el influjo del prestigioso crítico Valery Larbaud. En París, Sylvia Beach mostró un ejemplar de A Portrait of the Artist a Larbaud quien, entusiasmado por la obra, quiso conocer personalmente al autor. Tras el encuentro, que tuvo lugar en la Navidad de 1920, Larbaud leyó algunas secciones de Ulysses y se convirtió en decidido partidario de la obra. Fue él

quien tradujo unas páginas de Ulysses al francés con el fin de ofrecerlas a los lectores de la Nouvelle Revue Française para la mayoría de los cuales Joyce, a pesar de vivir en París, era aún desconocido. Además, cuando en febrero de 1922 Ulysses apareció por primera vez completo, en forma de libro, Larbaud escribió un largo ensayo guiado por las indicaciones del propio Joyce, quien le proporcionó un esquema de su obra y le explicó los paralelismos entre ella y la Odisea. El ensayo fue publicado por la Nouvelle Revue Française en abril de 1922 (116) y causó muy buena impresión a T.S. Eliot, quien hizo que la traducción al inglés figurase en el primer número del Criterion junto a The Waste Land (117).

El ensayo de Larbaud vino a confirmar a Eliot en su primera actitud hacia Ulysses y a brindarle los argumentos que corroboraban su opinión acerca de la obra. En su "Lettre d'Angleterre", publicada en la Nouvelle Revue Française poco después del ensayo de Larbaud, Eliot recomendaba la atenta lectura de este último con grandes elogios hacia él y hacia su autor (118). También en el mismo artículo, consideraba el significado de Ulysses con respecto a las literaturas irlandesa (escrita en inglés) e inglesa:

"Je ne vois pas comment la littérature irlandaise pourra survivre à l'existence de l'Ulysse de M. James Joyce: un livre aussi irlandais qu'il se puisse quant aux matériaux, mais un livre d'une telle signification dans l'histoire de la langue anglaise qu'il ne peut pas ne pas prendre sa place comme partie intégrante de la tradition de cette langue." (119)

Citando unas palabras de Joyce, el crítico intentaba explicar lo que el autor iba a representar para la evolución del lenguaje literario:

"Un livre de cet ordre ne donne pas seulement forme à des possibilités incluses dans la langue et jamais encore essayées: il revivifie du même coup la totalité de son passé. "Tout écrivain qui trouve la langue anglaise inadéquate à ce qu'il veut exprimer", me disait un jour M. Joyce, "n'est qu'un cas du mauvais ouvrier qui ne trouvera jamais de bons outils"." (120)

A través de su crónica londinense en The Dial, Eliot también quiso poner a los lectores americanos al corriente de la revolución que significaba para Inglaterra la publicación de Ulysses (121). Unos meses después, en una nueva colaboración para la Nouvelle Revue Française, insistía en el carácter revolucionario de Ulysses, obra con la cual se pone fin a la tradición de Walter Pater. En A Portrait of the Artist Eliot había encontrado al discípulo de Pater, mientras que en Ulysses esa influencia desaparece por completo. Con Ulysses Joyce alcanza un resultado singular:

"Avec ce livre Joyce atteint à un résultat singulier, singulièrement distingué, et peut-être unique en littérature: cette distinction consiste à ne pas avoir de style du tout, -- et à ne pas en avoir, non pas au sens négatif, mais bien au contraire dans un sens très positif. Je

veux dire que l'oeuvre de M. Joyce n'est pas un pastiche, mais que néanmoins elle ne possède aucun des signes qui permettent de diagnostiquer la présence d'un style" (122).

En "Three Provincialities" el crítico reflexionaba sobre el futuro que aguardaría a la literatura irlandesa tras la publicación de Ulysses:

"As for the future, it may be predicted that the work of Mr. Joyce should arrest the separate Irish current, for the reason that it is the first Irish work since that of Swift to possess absolute European significance. Mr. Joyce has used what is racial and national and transmuted it into something of international value; so that the future Irish writers, measured by the standard he has given, must choose either to pursue the same ideal or to confess that they write solely for an Irish, not for an European public. No more comic peasants, epic heroes, banshees, little people, Deirdres; Mr. Joyce has shown them up." (123)

Siguiendo a Valery Larbaud, quien había puesto de relieve la dimensión simbólica y la inspiración homérica de Ulysses, Eliot comenzó a vislumbrar lo que poco después llamaría método mítico. Sin llegar aún a la perfecta expresión de la idea, en "John Donne" se iba aproximando:

"The process which has carried us so far will carry us farther. The heroic and sublime, banished as reality, we take back as myth: Mr. Bloom is Ulysses. The pursuit of mental states is likely to bring us to the farthest extreme from the realism of the later nineteenth century." (124)

En todos estos artículos se percibe a un Eliot profundamente interesado, casi conmovido, por el descubrimiento de Ulysses. Sus reflexiones en torno a la obra culminan en "Ulysses, Order and Myth" (125). La publicación de dicho artículo formó parte de la maniobra organizada por Richard Aldington con el fin de favorecer a James Joyce. El plan de Aldington consistía en llevar a cabo una pública discusión sobre Ulysses. El mismo la iniciaría por medio de un artículo en The English Review al que Eliot respondería inmediatamente en otra revista, por ejemplo, The Dial. Aldington comunicó su proyecto a Eliot por carta (126) explicándole el contenido de su artículo y pidiéndole su colaboración. Este aceptó la propuesta y habló del asunto a Joyce, quien también se manifestó de acuerdo (127). El plan sólo tuvo un éxito parcial, pues el artículo de Aldington fue publicado en abril de 1921 (128) y el de Eliot se demoró hasta noviembre de 1923, con lo cual se perdió la vivacidad de la polémica.

Joyce sugirió a Eliot que en la respuesta a Richard Aldington siguiese la línea marcada por Larbaud. Aceptada la iniciativa de Joyce, en "Ulysses, Order and Myth" el autor se refiere únicamente a Larbaud, sin mencionar si-

quiera los ensayos que sobre el tema había escrito Pound. Como Larbaud quien, inducido por Joyce, había puesto de relieve los paralelismos entre Ulysses y la Odisea, Eliot se interesa por el método empleado, cuyo valor compara con el de un descubrimiento científico (129). Aquí se define con toda claridad algo ya intuído en "John Donne" (1923), el método mítico:

"In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious. It is a method for which the horoscope is auspicious. (...). Instead of a narrative method, we may now use the mythical method." (130)

Evidentemente, con el anuncio triunfal del nuevo método Eliot no sólo pensaba en Ulysses, sino también en The Waste Land.

El ensayo complació a Joyce, cuya opinión sobre él que-

dó expresada en una carta a Harriet Weaver:

"I suppose you have seen Mr. Eliot's article in the Dial. I like it and it comes opportunely. I shall suggest him when I write to thank him that in alluding to it elsewhere he use or coin some short phrase, two or three words, such as one he used in speaking to me "two plane". Mr. Larbaud gave the reading public about six months ago the phrase "interior monologue" (that is, in Ulysses). Now they want a new phrase. They cannot manage more than about one such phrase every six months -- not for lacking of intelligence but because they are in a hurry." (131)

Contrariamente a los deseos manifestados por Joyce, Eliot por entonces dejó de ocuparse de Ulysses en su crítica.

Las relaciones entre Joyce y Eliot siguieron siendo cordiales. En junio de 1923 volvieron a encontrarse, esta vez en Londres (132). En 1925 Eliot publicó en su Criterion una primera versión del quinto capítulo de Finnegans Wake bajo el título de "Fragments of an Unpublished Work" (133). Cuando el 2 de febrero de 1927, cumpleaños de Joyce, apareció una nota de protesta por la publicación pirata de Ulysses que Samuel Roth venía haciendo en su revista Two Worlds Monthly, el nombre de T.S. Eliot figuró entre los 167 firmantes, junto a Azorín, Julien Benda, Gaston Gallimard, Thomas Mann, Gabriel Miró, Paul Valéry, Yeats y otros muchos famosos de la época.

La censura que sufrió Joyce, cuyo Ulysses fue considerado como una obra corruptora, originó protestas por parte de Eliot, enemigo de tales medidas. Como en el caso de Lawrence, Eliot se mostró partidario de la publicación y abierta discusión de los textos legalmente prohibidos:

"So far as my own work goes, I happen not to have a taste for such methods as those of Mr. Joyce or Mr. Lawrence, but I consider that merely a question of method, so that it is hardly more than a trifling accident that Joyce and Lawrence are censored and I am not." (134)

Pero, tras los elogios de años anteriores, sorprende esta reserva hacia el método de Joyce con el cual el crítico parecía haberse querido identificar al menos en "Ulysses, Order and Myth". A la vez que Eliot revela una voluntad de separarse del novelista, es patente su deseo de ayudarlo al desaprobando la censura que tanto le estaba perjudicando. Algún tiempo después, volvió a unir los nombres de Joyce y de Lawrence para manifestarse en contra de una declaración con la cual, no mencionándolos expresamente, sino de manera indirecta, la Lamberth Conference había condenado a los dos autores (135).

La correspondencia de estos años continúa reflejando unas buenas relaciones entre Joyce y Eliot (136), quienes, además de escribirse, se reunían de vez en cuando en Londres. En las cartas ambos se referían tanto a cuestiones de orden personal o familiar (por ejemplo, la salud de Mrs. Eliot o las dificultades de Joyce para encontrar

alojamiento (137)) como a otras de índole estrictamente literaria. Casi la totalidad de la correspondencia gira en torno a la publicación de las obras de Joyce sin que por parte de este último se perciba interés alguno hacia las de Eliot. Podría decirse que toda la atención se centra en Joyce con un olvido absoluto del verso y la prosa que por entonces escribía Eliot.

Mientras tanto, Eliot seguía gestionando la publicación en Inglaterra de algunos escritos de Joyce, como la de Haveth Childers Everywhere en Criterion Miscellany (138) y Finnegans Wake por Faber & Faber, aunque no consiguió que su casa editora se hiciera con Ulysses. Además, en su crítica, volvió a ocuparse de Ulysses, por ejemplo, al explicar el monólogo final de la obra:

"The famous monologue at the end of Ulysses is not the way in which persons of either sex actually think: it is a very skilful attempt by a master of language to give the illusion of mental process by a different medium, that of written words." (139)

Eliot se refirió otra vez a Joyce en una de las conferencias pronunciadas en la Universidad de Virginia durante 1933. En ella comparaba a Joyce con D.H. Lawrence considerando al primero éticamente ortodoxo mientras que el segundo recibía el calificativo de hereje. Además, analizaba el relato de Joyce "The Dead", cuyo método le parecía superior al de Lawrence en "The Shadow in the Rose Garden" (140).

En "Milton" (1936) el crítico comparó el desarrollo de Joyce con el de Milton:

"The initial similarities are musical taste and abilities, followed by musical training, wide and curious knowledge, gift for acquiring languages, and remarkable powers of memory perhaps fortified by defective vision. The important difference is that Joyce's imagination is not naturally of so purely auditory a type as Milton's. In his early work, and at least in part of Ulysses, there is visual and other imagination of the highest kind; and I may be mistaken in thinking that the later part of Ulysses shows a turning from the visible world to draw rather on the resources of phantasmagoria." (141)

A la muerte de Joyce, Eliot, como fiel amigo, escribió indignado contra la nota necrológica del Times (142) su "Message to the Fish" (143), afirmando:

"To some of Joyce's younger contemporaries like myself, Ulysses still seems the most considerable work of imagination in English in our time." (144)

Eliot honró la memoria del escritor desaparecido editando una antología de su prosa que publicó Faber & Faber (145). En la nota introductoria el editor explicaba las

razones por las cuales había seleccionado ciertos textos de Dubliners, A Portrait of the Artist, Ulysses y Finnegans Wake.

Entre las charlas de Eliot emitidas a través de la B.B.C. y publicadas en The Listener, se encuentra una enteramente dedicada a glosar la figura de James Joyce (146). En ella, tras ofrecer algunos datos biográficos, se pone especial énfasis en dos circunstancias, la ceguera y el gran talento musical, que permiten asociar a Joyce con Milton pues tienen unas consecuencias muy similares en cuanto a la forma de escribir. El drama en prosa Exiles queda juzgado como obra inmadura en la que el autor quiso emular a Ibsen y los poemas de Joyce tampoco despertan el entusiasmo del conferenciante:

"The poems are slight, conventional, and of very good workmanship; and they are a work of a man who conceived a lyric poem as something to be set to music." (147)

Sólo a partir de Dubliners aparece Joyce como buen escritor. Se elogia el profundo conocimiento de la literatura inglesa que poseía Joyce, su memoria y la asimilación que había logrado de los más variados estilos. En A Portrait of the Artist el autor alcanza por vez primera una universalidad que había sido esbozada en Dubliners. Eliot recuerda su primera lectura de Ulysses frente a las realizadas por él mismo más tarde:

"When I first read this book it seemed to me, as it did to nearly everyone else, a tremen-

dous experience, but very difficult reading.
Ten years later I read it through again
without the slightest weariness. Now it seems
to me to present no difficulty at all." (148)

Finalmente, sin entrar en detalles, se expresa un rápido
juicio sobre Finnegans Wake:

"I will say only that I believe it to be at
least as great a work as Ulysses, and that is
a great book indeed." (149)

Años más tarde, Eliot recomendaba a los estudiantes de
poesía la lectura de Finnegans Wake, aunque manifestaba
ciertas reservas:

"My grievance if any is against James Joyce,
the author of that monstrous masterpiece, for
writing a book such that large sketches of it
are, without elaborate explanation, merely
beautiful nonsense (very beautiful indeed when
recited by an Irish voice as lovely as that of
the author -- would that he had recorded more
of it!). Perhaps Joyce did not realize how obs-
cure his book is." (150)

El crítico hizo una última mención pública de Joyce
en 1961 cuando, al escribir el prólogo a In Parenthesis
de David Jones, subrayó la afinidad de este autor con
Joyce, representantes ambos junto a Ezra Pound y el pro-
pio Eliot de una misma generación literaria (151).

Hasta aquí ha quedado reseñada la crítica que Eliot publicó sobre Joyce desde 1918 hasta 1961, pero existe un último testimonio más en una carta dirigida a Jack P. Dalton. Este había pedido al poeta en 1963 que enviara una colaboración para el libro Twelve and a Tilly: Essays on the Occasion of the 25th Anniversary of Finnegans Wake y recibió una cortés respuesta negativa. Eliot podía haberse limitado a excusarse alegando motivos de salud que le impedían aceptar la invitación, pero quiso añadir un comentario sobre Finnegans Wake:

"It is true that I was responsible for the publication of FINNEGANS WAKE, but I never felt any warm enthusiasm for the work." (152)

que matizaba con la siguiente posdata escrita a mano:

"No one admires Joyce more than I do -- but all one can say is that after Ulysses there was nothing else for him to do" (153).

El tono sincero de esta carta personal induce a tomar el juicio que en ella se expresa como la auténtica opinión de Eliot sobre Finnegans Wake, frente a la manifestada en la charla radiofónica de 1943. Sería erróneo pensar que el crítico estaba engañando conscientemente al público en 1943, porque ya entonces la frase con la que se calificaba Finnegans Wake de obra al menos tan grande como Ulysses parecía más bien un bello y oportuno punto final a la emisión de radio que una conclusión alcanzada tras

un elaborado análisis. En cierto modo aquella frase podría haber sido muestra de un deseo más que de una profunda convicción. Eliot debió de anhelar que Joyce con Finnegans Wake aún superara los logros conseguidos en Ulysses y también debió de intentar convencerse a sí mismo de que así era, al animar a su autor en 1930 diciéndole que la nueva obra era algo grande (154). Con la nueva perspectiva que le dieron los años, ya en 1956 comenzó a manifestar cierta reticencia (155) y por fin, en una carta personal (donde siempre se miden las palabras menos que en una conferencia o en un artículo) confesó su opinión definitiva sobre Finnegans Wake.

En conjunto, teniendo en cuenta que las reservas son mínimas comparadas con la enorme cantidad de elogios, la crítica de Eliot sobre James Joyce debe considerarse como muy favorable, en especial toda la referida a Ulysses. En cambio, no se sabe con absoluta seguridad qué pensaba Joyce del poeta. En algún momento Joyce dudó del valor de éste (156), pero probablemente no formuló objeción alguna por escrito. La correspondencia entre ambos es siempre cordial, aunque no desinteresada por parte de Joyce, preocupado por sí mismo y sin curiosidad alguna por las actividades literarias de Eliot no relacionadas con él. Este silencio no estaba motivado por el desconocimiento de las obras, pues hay quien recuerda a Joyce sentado escuchando atentamente a Eliot que recitaba sus poemas en la librería de Sylvia Beach (157). Eliot en 1958 sólo pudo asegurar que el novelista conocía "The Hippopotamus", pero existe una prueba cierta de que éste había leído con detenimiento The Waste Land. La prueba había estado en manos de Eliot tan sólo un año antes, en 1957, cuando Faber & Faber publicó la corres-

pondencia de James Joyce, pero el crítico no debió de leer el volumen completo y una carta que le afectaba pasó inadvertida.

W.H. Auden dijo que Eliot podía ser parodiado pero no imitado. Esto último fue lo que hizo Joyce cuarenta años antes de que la famosa frase fuera pronunciada. En una carta dirigida a Harriet Weaver el 15 de agosto de 1925, Joyce le describió su estancia en Normandía con los siguientes versos:

Rouen is the rainiest place getting
 Inside all impermeables, wetting
 Damp marrow in drenched bones.
 Midwinter soused us coming over Le Mans
 Our inn at Niort was the Grape of Burgundy
 But the winepress of the Lord thundered over
 that grape of Burgundy
 And we left it in a hurgundy.
 (Hurry up, Joyce, it's time!)

I heard mosquitoes swarm in old Bordeaux
 So many!
 I had not thought the earth contained so many
 (Hurry up, Joyce, it's time)

My Anthologos, the local gardener,
 Greycapped, with politeness full of cunning
 Has made wine these fifty years
 And told me in his southern French
Le petit vin is the surest drink to buy

For if'tis bad

Vous ne l'avez pas payé

(Hurry up, hurry up, now, now, now!)

But we shall have great times,

When we return to Clinic, that waste land

O Esculapios!

(Shan't we? Shan't we? Shan't we?) (158)

Forzando la técnica eliotinana hasta llevarla a límites caricaturescos y tomando versos de The Waste Land para deformarlos hasta el ridículo Joyce consiguió una graciosa parodia. Con ella el único fin que parecía perseguir su autor era divertirse él mismo y mostrar su ingenio a Miss Weaver, pero se guardó de difundirla quizás por miedo a las represalias de quien él respetaba como editor del Criterion y hombre influyente, aunque no como poeta. Joyce era consciente de que la broma habría ofendido a Eliot, y el novelista, tan necesitado de ayuda, no podía prescindir de uno de sus más firmes apoyos. La pieza cómica, concebida como una simple burla, quizás constituya, al margen de las cartas de compromiso, un testimonio sincero de la actitud real de Joyce hacia Eliot.

Aunque no podría negarse rotundamente que los primeros poemas de Eliot, transmitidos por Pound, hubieran ejercido una ligera influencia sobre Joyce, ésta, de existir, resulta imperceptible. Lo mismo sucede a la inversa, con las primeras obras de Joyce leídas por Eliot, pues, si entre "Gerontion" y el episodio de "Nestor" pueden hallarse paralelismos, no existe una auténtica influencia. En cam-

bio, entre Ulysses y The Waste Land se establece una estrecha relación.

Ulysses y The Waste Land son las dos obras más originales e innovadoras de la literatura inglesa del siglo XX. La comparación entre las dos nada tiene de artificial, pues desde un principio estuvieron unidas. Son obras escritas casi simultáneamente por dos autores que participaban de un mismo ambiente literario y que incluso habían tomado contacto personal durante la elaboración de ellas. Así, algunas de las similitudes entre ambas no serán debidas a la influencia, sino más bien a la confluencia. Ahora bien, como no todo puede ser confluencia, la influencia debe ser considerada pues además el propio Eliot habló de ella. El reconocimiento público de la influencia de Ulysses sobre él mismo, junto a los demás lectores de la obra, apareció en "Ulysses, Order and Myth":

"I hold this book to be the most important expression which the present age has found; it is a book to which we are all indebted, and from which none of us can escape." (159)

El reconocimiento privado de la deuda había sido anterior, y se conserva en una carta a Joyce donde, tras sugerirle algunas alteraciones de unas frases de Elijah (que Joyce aceptó e incorporó más adelante), Eliot le confiaba acerca de los tres manuscritos de Ulysses que devolvía por correo certificado:

"But otherwise, I have nothing but admiration, in fact, I wish, for my own sake, that I

had not read it." (160)

Las fechas de composición de Ulysses y de The Waste Land mueven a descartar un influjo de la segunda sobre la primera. Ulysses apareció como libro el 2 de febrero de 1922 y The Waste Land en octubre del mismo año; pero The Little Review había publicado aproximadamente la primera mitad de Ulysses entre marzo de 1918 y diciembre de 1920, The Egoist tres episodios y parte de un cuarto en 1919. En mayo de 1921 Eliot leía manuscritos de la segunda parte de Ulysses y por todo ello se hallaba familiarizado con la mayor parte de la obra cuando inició The Waste Land. Pound no tuvo en sus manos los borradores de The Waste Land hasta primeros de enero de 1922, días en que Joyce se encontraba absorto dando los toques finales a su obra. Es decir, la influencia se habría dirigido unilateralmente desde Ulysses hacia The waste Land y nunca en sentido contrario.

Además del influjo directo de Ulysses sobre The Waste Land a través de la lectura, pudo existir otro indirecto cuyo conductor habría sido Pound. Por una parte, Ezra Pound, que había seguido paso a paso y con entusiasmo la composición de Ulysses, en aquellos momentos estaba cumpliendo un papel decisivo en el desarrollo intelectual de Eliot, orientando sus gustos, llamando su atención hacia determinados fenómenos literarios y encauzando así su producción poética. La conversación, las cartas y los ensayos de Pound sobre Joyce habrían influido de alguna manera sobre Eliot. Por otra parte, y esto quizás sea de mayor importancia aún, cuando Pound, en enero de 1922, se dispuso a colaborar en la revisión de The Waste Land, se

encontraba totalmente "impregnado" de Ulysses. La asimilación que habían hecho de Ulysses tanto el autor como el primer lector y también corrector de los manuscritos de The Waste Land debió de imprimir una profunda huella en la versión definitiva del poema.

El uso que hizo Eliot de Ulysses en The Waste Land es muy diferente del hecho con otras fuentes literarias del poema. En las notas de The Waste Land no se menciona a Joyce como se cita a Spenser, a Marvell, a Goldsmith, a San Agustín y a otros muchos, ni existe alusión directa alguna a Ulysses como las que se dirigen a la Biblia, a la Divina Comedia y a tantas obras de la literatura universal. Podría decirse que, a pesar de hallarse presente en The Waste Land, Ulysses no emerge a la superficie del poema. Lo que en una rápida lectura pasa desapercibido puede en cambio ser puesto de relieve por un estudio detenido y, en este caso concreto, el análisis de ambas obras revela una similitud de método, técnica y significado.

En primer término debe dilucidarse la similitud en cuanto al método. El artículo "Ulysses, Order and Myth", sobre cuyo contenido reflexionó Eliot mientras componía The Waste Land, ilumina la cuestión. En el artículo se define el método mítico, bosquejado por Yeats, pero descubierto en realidad por Joyce. Probablemente Eliot pensaba en el uso que él mismo estaba haciendo del método mítico y quería justificarse cuando comparó el descubrimiento de Joyce con los de Einstein. Al igual que nadie considera imitadores a los científicos que en sus investigaciones emplean los logros de Einstein, nadie deberá tachar de imitadores a los escritores que hagan uso del descubrimiento de Joyce.

La definición eliotiana del método mítico como manera de controlar, ordenar, dar forma y significado al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea puede aplicarse no sólo a Ulysses, sino también a The Waste Land.

Ulysses se construyó sobre una base mítica bien conocida: la Odisea. El caso de The Waste Land es más oscuro y complicado. En "Ulysses, Order and Myth" el autor auguraba un feliz futuro al método mítico, añadiendo:

"Psychology (such as it is, and whether our reaction to it be comic or serious) ethnology, and The Golden Bough have concurred to make possible what was impossible even a few years ago. Instead of a narrative method, we may now use the mythical method." (161)

Tal observación se dirige en el mismo sentido que el primer pasaje de las notas de The Waste Land, donde se expone el plan general del poema, supuestamente construido sobre The Golden Bough y From Ritual to Romance. Quizás Eliot deseara que ambas obras fueran para The Waste Land lo que para Ulysses había sido la Odisea, pero no sucedió así. Ni The Golden Bough ni From Ritual to Romance proporcionaron el argumento para The Waste Land, poema sobre el cual sus respectivos influjos, comparados con otros, fueron mínimos. La intención de incorporar ambas obras a The Waste Land aparece como un deseo tardío y un tanto artificial de establecer un "continuous parallel between contemporaneity and antiquity" (162). Si el poeta hubiera

iniciado su marcha tras conocer y comprender en profundidad el método de Ulysses, quizás hubiera hallado una base mítica similar a la de la Odisea y la hubiera empleado desde el principio en un modo más parecido al de Joyce. Pero cuando Eliot se entusiasmó con la idea de usar el método mítico y acuñó el término aplicándolo a Joyce, ya había avanzado mucho por un camino paralelo. Así pues, Ulysses no le mostró algo totalmente nuevo, sino que le dio confianza para seguir en la misma dirección. Ulysses habría sido un refuerzo o un apoyo más que la chispa inspiradora de The Waste Land.

Volviendo a la comparación con los descubrimientos científicos, es posible que dos investigadores orienten sus experimentos en un mismo sentido, lleguen casi simultáneamente a conclusiones parecidas y se confirmen mutuamente. En el caso de Joyce y Eliot, aquél, dotado de una absoluta seguridad en sí mismo, no necesitaba confirmación alguna porque, aún teniéndola muy cerca, la despreciaba. En cambio, éste debió de sentirse animado al ver que no se encontraba solo y que sus experimentos podían tener la misma validez que los de Joyce. La correspondencia entre ambos autores, donde se revela el interés de Eliot por la obra de Joyce frente a la indiferencia de este último hacia la obra del primero, corrobora tales suposiciones.

Joyce, sin ayuda de Eliot, alcanzó antes la meta. Nunca podrá saberse qué hubiera hecho Eliot sin Joyce; lo cierto es que recibió su influjo y consiguió su objetivo poco después. Paradójicamente, el poeta obtuvo una fama inmediata con la aprobación de la casi totalidad del

"establishment" literario, mientras que el novelista, sólo admirado por unos pocos, sufría la censura y atravesaba serias dificultades económicas. Puede imaginarse qué supuso para Joyce, convencido del valor de Ulysses pero con trabas para su publicación completa, el tener noticias de las sucesivas apariciones de The Waste Land y la adjudicación del Dial Award. Ya el primer encuentro de ambos escritores se había producido en circunstancias humillantes para Joyce y los ulteriores éxitos de Eliot no hicieron más que irritar la herida. Joyce, tras conocer The Waste Land, fue convenciéndose cada vez más de que el poeta había sido un imitador suyo y esto le llevó a una actitud negativa hacia él. A la reacción lógica del hombre silenciado y apartado que ve encumbrarse a otro, en su opinión gracias a él, se sumó la profunda envidia que torturó la naturaleza egocéntrica de Joyce. Todos aquellos sentimientos de angustia, inhibidos en las relaciones directas con Eliot, tuvieron una pequeña salida con la parodia de The Waste Land escrita en 1925 y se manifestaron de manera artística en Finnegans Wake.

El crítico Nathan Halper, cuya aversión hacia Eliot oscurece ligeramente sus artículos al hacerle perder objetividad, ha identificado a los dos hijos de Earwicker: Shaun y Shem (163). El autor de Finnegans Wake se habría presentado a sí mismo como Shem, siempre reñido y perseguido, mientras que Eliot, como Shaun, la gloria y la esperanza del padre, habría sido alabado y mimado. Shem es creativo, pero lo que él ha descubierto pasa a ^amanos de Shaun. El tesoro que correspondería a Shem es poseído en realidad por Shaun.

La visión de Joyce, explicable por las circunstancias mencionadas y dotada de cierta razón, no era en cambio totalmente exacta. Joyce no era el único descubridor de tesoros y Eliot no había sido un mero acaparador aunque hubiera explotado, como el investigador científico que él citaba, algunos de ellos. Ulysses y The Waste Land son desarrollos en gran medida independientes de métodos parecidos que se van acercando hasta casi confluír. Eliot se aproximó progresivamente a Joyce y, al definir el método mítico, que él había advertido en Ulysses, con unos términos tan fácilmente aplicables a The Waste Land, quizás hizo aparecer la deuda como más importante de lo que en verdad era. Si Eliot se hubiera abstenido de escribir "Ulysses, Order and Myth" habría faltado el testimonio principal sobre el que se basa toda comparación entre los métodos de Ulysses y The Waste Land.

La similitud entre Ulysses y The Waste Land en lo que se refiere a la técnica ha servido para reforzar la identificación entre los métodos. En efecto, son muchos los nuevos recursos empleados tanto en una como en otra con un valor parecido. Por ejemplo, el uso de la alusión literaria es casi idéntico en Ulysses y en The Waste Land, donde incluso algunas fuentes coinciden.

Eliot había elogiado en 1918 el empleo que de la alusión literaria venía haciendo Joyce, comparándolo con el de Pound (164). El mismo Eliot también empleaba la alusión literaria antes de escribir The Waste Land, aunque no con tanta profusión como en este poema. En tal sentido el principal propulsor de Eliot habría sido Pound con la justificación teórica y el ejemplo práctico de la técnica,

mientras que Joyce habría actuado únicamente como confirmador al ofrecer nuevas muestras de ella.

La aparición de palabras y frases completas en lenguas diferentes, recurso que ridiculizó Joyce en su parodia de The Waste Land de 1925, había sido más abundante aún en Ulysses que en The Waste Land pues, además del latín, el italiano, el alemán y el francés también empleados por Eliot, Joyce había hecho uso del griego y del irlandés. Antes de The Waste Land Eliot había limitado (con alguna rara excepción) las citas extranjeras a los epígrafes, pero a partir de aquel poema figuraron incorporadas al texto inglés mismo. Aquí también debe al menos mencionarse el influjo de Pound unido al de Joyce.

La mezcla de los más variados estilos es técnica frecuente en Ulysses y The Waste Land, donde se oyen voces diversas. Los efectos de contraste quedan acentuados mediante la yuxtaposición de niveles de lenguaje diferentes. En ambas obras coexisten, por ejemplo, citas tomadas de doctos libros junto a ecos de canciones populares. El recurso era fácilmente perceptible y Eliot lo advirtió en una lectura fragmentaria de Ulysses cuando aún no había comprendido otros aspectos más profundos, como el de la estructura mítica que vería más tarde. El poeta admiró la asimilación y el dominio de diversos estilos que había alcanzado Joyce y, bajo su influencia, debió de sentirse animado para experimentar en la misma dirección.

Junto a la yuxtaposición de estilos debe considerarse el contraste logrado mediante el uso casi simultáneo de materiales con características opuestas. La fusión de lo

sublime con lo sórdido, lo heroico con lo fútil, lo extraordinario con lo común era técnica que Eliot había podido tomar de los simbolistas franceses, pero que pudo verse reforzada por el ejemplo contemporáneo de Joyce.

Lo mismo debe decirse de la oscuridad y la construcción aparentemente caótica de Ulysses y The Waste Land que tanto desconcertaron al público de la época. Para defenderse de las acusaciones que le hicieron los primeros críticos y facilitar la comprensión de Ulysses, Joyce preparó un cuadro de correspondencias que hizo circular entre sus conocidos. Por su parte Eliot ha explicado, de manera poco convincente para algunos, las razones que le llevaron a publicar las notas de The Waste Land, pero no ha expuesto claramente los motivos que le impulsaron a escribirlas en un principio. Es muy probable que comenzase a prepararlas como una guía para la interpretación, similar a la de Joyce, aunque el resultado final no fuera acorde con el objetivo propuesto y por ello desease suprimirlas. Ni en el esquema del novelista ni en las notas del poeta está la clave para comprender sus respectivas obras, pero en ambos casos la intención de los autores fue ofrecer un apéndice explicativo de ellas.

Frente a las similitudes técnicas debe mencionarse una profunda divergencia. Joyce, con una obra de más de 700 páginas, ha trabajado mediante la expansión. Sin sobrepasar los límites de una acción reducida a un solo día, nunca se había escrito una obra tan extensa. En cambio Eliot ha concentrado su visión de la humanidad en 433 versos. Así pues, en este aspecto la técnica es opuesta.

En cuanto al uso del verso o de la prosa, Eliot justi-

ficó a Joyce por haber escrito su obra en prosa frente a quienes la condenaban por estimar que debería haber sido compuesta en verso (165). Consciente del avance que para la prosa inglesa había supuesto Ulysses, no quiso seguir el camino abierto por Joyce que otros tomarían más tarde y, en lugar de cambiar de medio, prefirió emular a Joyce sin abandonar el campo de la poesía, quizás con el deseo de conseguir para el verso lo que el novelista había logrado para la prosa.

Si ha llegado ya el momento de evaluar los resultados, podría concluirse que el avance de Joyce ha supuesto más para la literatura universal por haber sido el motor de una rica producción novelística posterior incomparable con la estimulada por Eliot. Sin considerar los efectos, juzgándolas ^{en} sí mismas, ambas obras introducen técnicas igualmente innovadoras cuyas particulares características las convierten en las más originales de la literatura inglesa de la época.

Un examen detenido de The Waste Land en busca de ecos o remodelaciones verbales, de versos concretos derivados de tal o cual frase de Ulysses no proporciona resultados espectaculares. Tras haber analizado profundamente la cuestión, Thomas Lorch ha concluido afirmando que "Proteus", "Hades", "The Sirens", "Circe" y "The Oxen of the Sun" son los episodios que mayor influencia han ejercido sobre The Waste Land (166). Otro estudioso del asunto, Robert Adams Day, ha llegado a ofrecer una lista, en la que se reflejan los materiales de The Waste Land derivados de Ulysses, estructurada como un cuadro de correspondencias (167). En realidad, casi todos los temas que figuran en

The Waste Land ya estaban presentes en composiciones eliotianas anteriores y por tanto no deben considerarse como resultado del impacto de Ulysses sobre el poeta. Por otra parte, la mayoría de los paralelismos que se establecen entre Ulysses y The Waste Land se explican por fuentes literarias más obvias que la obra de Joyce. Ciertamente, en algún caso, la lectura que hizo Eliot de Ulysses pudo inducirle a emplear una determinada fuente en The Waste Land. Por ejemplo, en el episodio titulado "Hades", cuando Mr. Bloom camina por el cementerio, meditando sobre los allí enterrados, piensa:

"How many! All these here once walked round Dublin".

(Ulysses, p. 115) (168)

En "The Burial of the Dead" aparece una reflexión parecida:

(...), so many,
I had not thought death had undone so many
(The Waste Land, 62-3)

cuya auténtica fuente, como el propio poeta indicó, se encuentra en el Infierno de Dante. Curiosamente, Joyce parodió el verso de The Waste Land en:

I heard mosquitoes swarm in old Bordeaux
So many!
I had not thought the earth contained so many
(169)

La lectura del episodio "Hades" pudo traer a la mente de Eliot recuerdos del Infierno dantesco. En los versos mencionados como ejemplo, la exclamación so many en tal contexto procede claramente de How many! y la frase que sigue en "Hades" pudo devolver a la memoria del poeta las palabras de la Divina Comedia.

Del mismo episodio, "Hades", pueden haber procedido otros detalles de The Waste Land, como la idea de plan-
tar en lugar de enterrar un cadáver. Eliot escribe:

"That corpse you planted last year in your garden"
(The Waste Land, 71)

al igual que Mr. Bloom piensa sobre el fallecido:

"Plant him and have done with him"
(Ulysses, p. 115)

Hay una gran similitud entre los materiales y el tono general de "Hades" y de "The Burial of the Dead", donde se observa una misma delectación por los aspectos más sórdidos relacionados con la muerte, el enterramiento y la descomposición de los cuerpos. La sensación de repugnancia y horror producida por la lectura de "Hades" es más fuerte que la provocada por "The Burial of the Dead", pues en el episodio de Ulysses aparece un mayor número de detalles desagradables.

Al volver a tratar el tema de la muerte en "The Fire Sermon", parece como si Eliot hubiera recordado otra vez

"Hades", porque en un breve fragmento del poema se concentran elementos tomados a lo largo de todo el episodio de Ulysses. Así:

The rattle of the bones
(The Waste Land, 186)

deriva de la frase que se repite en "Hades":

"Rattle his bones"
(Ulysses, p. 98)

A continuación surge una rata junto al canal:

A rat crept softly through the vegetation
(The Waste Land, 187)

que pronto se desliza entre los huesos:

White bodies naked on the low damp ground
And bones cast in a little low dry garret,
Rattled by the rat's foot only, year to year.
(The Waste Land, 193-5)

como el animal que primero oye y luego ve Mr. Bloom en el cementerio:

"A rattle of pebbles. (...) An obese grey rat
toddled along the side of the crypt, moving the
pebbles."

(Ulysses, p. 116)

En "The Burial of the Dead" la rata había aparecido cerca del canal:

While I was fishing in the dull canal
On a winter evening round behind the gashouse
(The Waste Land, 189-90)

Canal al que se alude insistentemente en "Hades":

"-- The grand canal, he said, Gasworks."
(Ulysses, pp. 91-2)

En un caso gashouse y en otro el término gasworks citados junto al canal difícilmente pudieran ser resultado de una mera coincidencia, en especial si se tiene en cuenta que todo ocurre dentro del mismo contexto.

La rápida visión de la rata provoca en Mr. Bloom el siguiente pensamiento:

"One of those chaps would make short work
of a fellow. Pick the bones clean no matter
who it was."
(Ulysses, p. 116)

En ese momento Mr. Bloom pasa a reflexionar sobre los diferentes lugares donde se puede hacer desaparecer un cadáver, en la tierra, en el fuego, en el agua:

"Or bury at sea"
(Ulysses, p. 16)

Eliot también parece haber recordado este episodio al escribir en "Death by Water":

A current under sea
Picked his bones in whispers.
(The Waste Land, 315-6)

Aunque los citados son los detalles específicos que de manera más evidente se han derivado de Ulysses, no son los únicos. Ahora bien, en la búsqueda de este tipo de fuentes debe tenerse en cuenta la posibilidad de encontrar influencias sólo aparentes. Este es el caso de la metáfora con que en The Waste Land se evoca la tarde:

At the violet hour,
(...)
At the violet hour, the evening hour (...)
(The Waste Land, 215, 220)

cuyo origen se había encontrado en la frase de Joyce in violet night (Ulysses, p. 54). Ahora bien, según ha puesto de relieve Stanley Sultan (170), los manuscritos de The Waste Land demuestran (a través de la escritura (171)) que años antes de que Joyce diera a conocer episodios de Ulysses, el poeta ya había empleado la metáfora:

So through the evening, through the violet air
(...)
Oh, through the violet sky, through the evening air
(172)

La posibilidad de que una fuente a primera vista segura resulte falsa a la luz de nuevos documentos siempre debe tenerse presente aunque ello supone una excepción de la regla, pues raras veces ocurre así.

También es curioso el caso de la utilización por parte de ambos escritores de una misma fuente literaria. Por ejemplo, cuando Eliot escribe:

By the waters of Leman I sat down and wept...
(The Waste Land, 182)

y Joyce:

"Remembering thee, O Sion"

los dos están empleando, el primero con una remodelación y el segundo con una cita literal, un mismo salmo bíblico:

"By the rivers of Babylon,
There we sat down, yea, we wept
When we remembered Zion."
(Psalm 137: 1)

Un fenómeno semejante ocurre con un texto de Shakespeare:

"Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made:
Those are pearls that were his eyes."
(The Tempest, I, II, 394-6)

De este fragmento de la segunda canción entonada por Ariel en The Tempest Joyce ha tomado el primer verso:

"Full fathom five thy father lies"
(Ulysses, p. 55)

y Eliot el tercero:

Those are pearls that were his eyes
(The Waste Land, 125)

Por último, por citar un ejemplo más, puede observarse que ambos autores han usado igual frase de Shakespeare. Las palabras de King Lear:

"(...) I am a man
More sinn'd against than sinning"
(King Lear, III, II, 58-9)

aparecen en Ulysses:

"If he had suffered, more sinned against
than sinning, (...)"
(Ulysses, p. 356)

y en los borradores, aunque no en la versión definitiva, de The Waste Land:

More sinned against than sinning, bruised and
marred (172 bis)

He aquí tres ejemplos diferentes de uso de un mismo texto literario por parte de dos autores cuya técnica alusiva es similar.

En cuanto a los caracteres de ambas obras, Stephen Dedalus y Mr. Bloom han sido comparados con "el protagonista" de The Waste Land (173). Mr. Bloom ha sido identificado por el mismo crítico con el one-eyed merchant, Mr. Egeusides, Phlebas the Phoenician y Tiresias. Quizás sea esta última la comparación más feliz, pues es cierto que Mr. Bloom aparece como el womanly man (Tiresias en The Waste Land representa la unión de los sexos) y además Joyce en cierto modo ha fundido todos los caracteres en Mr. Bloom como el poeta, según sus notas, ha hecho en Tiresias (174). Tanto Tiresias como Dedalus han sido tomados de las Metamorfosis de Ovidio y, aunque Tiresias se parezca más a Mr. Bloom, también hay algo de él en Dedalus, quien se ve como un augur (Ulysses, p. 53) e imagina escenas de amor (175). Ahora bien, más importante que el hecho de extraer tales o cuales detalles de unos y otros caracteres es constatar la posibilidad de que Eliot tomara de Ulysses la idea de unificarlos a todos en una sola persona.

El tema de la muerte en el agua es recurrente tanto en Ulysses como en The Waste Land, pero éste sería un caso de confluencia y no de influencia. En la poesía anterior a The Waste Land ya está presente esta obsesión del poeta, cuyo origen pudo ser muy temprano y no guardar relación específica con fuente literaria alguna. Como no existen ecos verbales de Joyce en este campo, puede suponerse que, aunque Eliot leyera con interés todo lo relativo a los aho-

gados y al miedo al agua en Ulysses, nada de ello influyó directamente sobre su poesía.

Giorgio Melchiori (176) llamó la atención sobre el influjo de Ulysses en el tratamiento que el perro recibe en The Waste Land:

"O keep the Dog far hence, that's friend to men,
"Or with his nails he'll dig it up again

(The Waste Land, 74-5)

Tales versos habían sido inspirados por otros similares de Webster en los que Eliot había introducido, además de otras leves modificaciones, una sustitución del lobo por el perro y del enemigo por el amigo. Dicho cambio ha venido suscitando una polémica aún abierta entre los críticos de The Waste Land, que han explicado el fenómeno de diversas maneras. Pues bien, es probable que la actitud manifestada a lo largo de Ulysses hacia los perros haya jugado un papel en la misteriosa sustitución del lobo de Webster. El recuerdo de los fieles perros que permanecen junto a la tumba de sus amos, hasta que se extinguen sus propias vidas, asalta a Mr. Bloom durante el entierro de Dignam (Ulysses, p. 92) y así queda asociado el animal al tema de la muerte; pero no habría sido este episodio, sino uno anterior, el que habría ejercido un cierto influjo sobre los versos citados. Cuando, en "Proteus", Stephen Dedalus pasea por la playa, observa con miedo y repugnancia un perro acompañando a la pareja que ha despertado la curiosidad del solitario transeúnte. Stephen piensa:

"Dog of my enemy"

(Ulysses, p. 51)

Enemy es sinónimo de foe, el término empleado por Webster y que Eliot ha cambiado por friend al sustituir wolf por Dog. A continuación, en el mismo episodio, Dedalus ve cómo el perro descubre el cadáver de un animal de su especie y cómo poco después se pone a escarbar:

"His hindpaws then scattered sand: then his forepaws dabbled and delved. Something he buried there, his grandmother. He rooted in the sand, dabbling, delving and stopped to listen to the air, scraped up the sand again with a fury of his claws, soon ceasing, a pard, a panther, got in spousebreach, vulturing the dead."

(Ulysses, p. 52)

Esta extraña acción del perro, consistente en desenterrar a los muertos, es la que se teme lleve a cabo el perro de The Waste Land. Dedalus, en los primeros momentos, había reflexionado acerca del perro al verlo ir de un sitio a otro olfateando:

"Looking for something lost in a past life"

(Ulysses, p. 51)

Esta es precisamente la función que, según Melchiori, se habría asignado al Perro (con mayúscula) de The Waste Land:

el símbolo del agente que escudriña el pasado. Tal interpretación puede ser cierta, y es al menos una de las más verosímiles, pero el silencio de Eliot sobre el tema, tras haber indicado sólo la fuente en Webster, no ha permitido confirmarla.

Finalmente, al evaluar la deuda de The Waste Land hacia Ulysses, es necesario examinar los borradores del poema para comprobar si en ellos quedó algo de Joyce o alguna otra evidencia de su influjo. Y precisamente en los borradores aguarda la sorpresa que supone el encontrar dos veces las iniciales de James Joyce escritas al margen por Ezra Pound. La primera vez que esto ocurre es junto al verso:

Sighs, short and infrequent, were exhaled (177)

La nota de Valerie Eliot confirma que el verso hizo pensar a Pound en Ulysses, pero recuerda que la nota de su esposo indica el Infierno de Dante (IV, 25-7) como la auténtica fuente.

La segunda vez que aparecen las iniciales de Joyce anotadas por Pound es frente a:

I remember

The hyacinth garden. Those are pearls that
were his eyes, yes! (178)

Pound encuadró y tachó la última exclamación, yes, y escribió al margen: Penelope--J.J.. Sin duda, la palabra recordó a Pound el soliloquio con que acaba Ulysses al tér-

mino del cual Molly repite insistentemente yes (...) yes (...) yes (...), y concluye con un último Yes que pone fin a la obra. El mantener este yes! en The Waste Land habría significado la inclusión en el poema de la voz de Molly Bloom quien habría quedado identificada con the hyacinth girl. En efecto, a lo largo del monólogo de Ulysses, Molly recuerda cómo cedió a los avances de Bloom cuando él la llamó Flower of the mountain:

"(...) and Gibraltar as a girl where I
was a Flower of the mountain yes"

(Ulysses, p. 704)

Eliot aceptó la supresión que hizo Pound de yes! y él mismo eliminó la mención de The hyacinth garden, de modo que en The Waste Land los versos quedaron así:

I remember
Those are pearls that were his eyes
(The Waste Land, 124-5)

Ahora bien, el autor conservó el fragmento relativo a the hyacinth garden y the hyacinth girl en "The Burial of the Dead":

"You gave me hyacinths first a year ago;
They called me the hyacinth girl."
-- Yet when we came back, late, from the hyacinth
garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not

Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.

(The Waste Land, 35-41)

Aquí se evoca un encuentro amoroso en el que uno de los protagonistas es the hyacinth girl a quien pudiera ponerse en relación con Molly, the Flower of the mountain.

Bruce Bailey (179) ha indicado la fuente de unos versos incluidos en los borradores de The Waste Land y eliminados después. En particular, centra su atención sobre el incidente:

We'd just gone up the alley, a fly cop came along,
Looking for trouble; committing a nuisance, he said,
You come on the station. I'm sorry, I said,
It's no use being sorry, he said; let me get my
hat. I said.

Well by a stroke of luck who came by but Mr.

Donavan.

What's this, officer. You're new on this beat,
aint you?

(...)

Then let it alone,
These gents are particular friends of mine.
-- Wasn't it luck? Then we went to the German
Club.

Us and Mr. Donovan and his friend.
I want to get home, said the cabman,

We all go the same way home, said Mr. Donavan,
(180)

que había sido inspirado por otro similar en "Circe", donde Corny Kelleher, como Mr. Donavan en el manuscrito de The Waste Land, interrumpe una contienda, trata con la misma familiaridad que Mr. Donavan a la policía y acompaña a Mr. Bloom hasta un coche (Ulysses, pp. 529-31). Bruce Bailey apunta que Eliot probablemente consideró este pasaje como una pálida imitación de Joyce y por tanto decidió suprimirlo.

Así pues, el examen de los borradores de The Waste Land permite establecer como conclusión que Eliot, inducido por Pound, fue eliminando ^{los} detalles más obvios de su deuda hacia Joyce. El motivo principal no debía de ser el deseo de ocultar un influjo que, como ha quedado reseñado, el escritor reconocía públicamente. La razón básica debió de ser pues el temor a la mera imitación, temor que en cierto modo el propio poeta había confesado por carta a Joyce:

"(...) in fact, I wish, for my own sake,
that I had not read it." (181)

En cuanto al significado, ambas obras tienen una gran similitud. Como en los aspectos analizados previamente, una parte de lo que tienen en común se debe a la confluencia y otra parte puede ser resultado de la influencia. En este campo es muy difícil, prácticamente imposible, deslindar de manera precisa el influjo directo e indirecto frente a la coincidencia.

Tanto Joyce como Eliot presentan al hombre contemporáneo en su habitat, la gran ciudad, que en un caso es Dublín y en otro Londres. Al ofrecer una síntesis de los profundos conflictos psicológicos del hombre de la época, ambos reflejan la frustración como sentimiento dominante. La esterilidad y la aridez espiritual figuran como principales características de los habitantes de la tierra baldía contemporánea.

Se ha dicho que Ulysses, al igual que The Waste Land, es una "épica de la conciencia colectiva" (182). Ciertamente, ambos autores han seguido una misma dirección amalgamando o fundiendo sus caracteres en uno solo y así han conseguido presentar a la humanidad como un conjunto único. Tanto en Ulysses como en The Waste Land se ha expresado la totalidad de la experiencia humana estructurando y dando nueva forma artística a los materiales más variados e inconexos del mundo contemporáneo. Según Eliot, tal orden podía lograrse gracias a lo que él llamó, al escribir sobre Ulysses, "método mítico", denominación también aplicable a The Waste Land y cuya naturaleza ya ha quedado ampliamente explicada.

Tras The Waste Land el influjo de Joyce sobre la poesía de Eliot parece borrarse casi por completo. Como una simple curiosidad, puede indicarse un eco verbal de:

"Bronze by gold heard the hoofirons,
steelyringing Imperthnthn thnthnthn."

(Ulysses, p. 254)

en los primeros versos de Coriolan:

Stone, bronze, stone, steel, stone, oakleaves,
horses' heels

Over the paving.

("Triumphal March", 1-2)

que se trata de una reminiscencia, quizás inconsciente, de escasa importancia.

Ulysses, de manera indirecta y muy a la larga, tuvo un cierto papel en la configuración intelectual del futuro autor de Four Quartets, pero esta obra debe explicarse más bien como el desarrollo de la actividad poética eliotiana (evidentemente afectada por Joyce) que como resultado de algún impacto literario concreto.

Finnegans Wake no causó una gran impresión ni al crítico ni al poeta que por entonces continuaba en una línea cada vez más divergente de Joyce. Nunca debe asegurarse que un libro leído no haya dejado huella alguna sobre la obra del lector, pero esto pudiera haber sucedido en este caso concreto.

Así pues, la única obra de Joyce que ha ejercido influjo directo sobre Eliot parece haber sido Ulysses y el único poema receptor del influjo de The Waste Land. Junto a la influencia debe tenerse bien presente la posibilidad de que exista una confluencia de dos autores inmersos en un mismo ambiente literario y en contacto per-

sonal durante la elaboración de sus respectivas obras. Con unas características peculiares que la distinguen de todas las demás, Ulysses se perfila como la más importante fuente literaria contemporánea de The Waste Land.

D.H. LAWRENCE (1885-1930)

The perfect rose is only a running flame

And the fire and the rose are one

T.S. Eliot ha manifestado una curiosa actitud hacia D.H. Lawrence, a quien dedicó a lo largo de su obra crítica grandes elogios a la vez que le hacía objeto de los más fuertes ataques. También, desde el principio, se observa que las alabanzas van acompañadas de ciertas reservas. Ya en 1922 Eliot juzga a Lawrence como el novelista más interesante de Inglaterra, aunque le disgusta el hecho de que cuando debiera ser un mero observador, en ocasiones de detuviese a teorizar (183). En otro artículo publicado el mismo año y también dirigido a lectores extranjeros, tras calificarlo otra vez de un escritor muy interesante y poner de relieve su profunda exploración de la naturaleza humana, observa en su obra el estilo más desigual de toda su generación (184).

A partir de 1927 se detecta en los comentarios de Eliot una clara aversión hacia las novelas de Lawrence. En tal sentido quizás no sea una simple coincidencia el hecho de

que el crítico ingresara en la Iglesia Anglicana precisamente en este año de 1927; aunque algunas divergencias entre ambos autores hubieran existido con anterioridad, es posible que a partir de aquel momento Eliot las percibiese como más acentuadas y así su actitud se hiciese más severa.

En un artículo acerca de la novela inglesa contemporánea escrito para el público francés, Eliot centra detenidamente su atención en la obra de D.H. Lawrence con un mayor énfasis sobre sus aspectos negativos. Con bastante ironía, alude a la falta de humor y a la ausencia de comentarios de tipo político, teológico o artístico en unas novelas que se califican a la vez de espléndidas y de mal escritas. A partir de Sons and Lovers, según Eliot la mejor novela de Lawrence, advierte una progresiva degeneración de la humanidad, degeneración que resulta disimulada y hasta cierto punto compensada por las extraordinarias dotes del autor. La gran cualidad que el crítico admira en Lawrence y cuyas características se recrea en analizar es el genio descriptivo, único en la literatura contemporánea, que le permite reproducir no sólo el sonido, el color, la forma y el olor, sino hasta los más finos temblores de la sensación. En cambio, la cuestión que provoca en él una mayor irritación es el tratamiento que del problema sexual hace el novelista. Eliot ataca a Lawrence porque sus personajes, al relacionarse sexualmente, pierden los refinamientos y las gracias elaboradas durante siglos. Aquí se percibe al nuevo anglicano reaccionando enérgicamente contra algo que unos años antes no sólo no le había molestado,

sino que en una forma aún más negativa constituía una de las características más evidentes de su propia poesía hasta The Waste Land. Si Lawrence, en su deseo de remontarse a los orígenes, presenta al hombre en su más crudo primitivismo, Eliot no sólo ha descrito a unos recién casados desprovistos de todo el encanto con que tradicionalmente la literatura los había presentado, sino que además se ha deleitado en los detalles más sórdidos de su situación. Pero el joven poeta de 1917, con una obsesión por el sexo tan real aunque menos manifiesta que la de Lawrence, no es el crítico de 1927 que ha optado por una visión del mundo diametralmente opuesta a la del novelista.

Quien en 1922 había llamado a Lawrence "el novelista más interesante de Inglaterra" (185), a la muerte del autor, escribía una carta poco afortunada a The Nation and The Athenaeum cuestionando la opinión de E.M. Forster, según el cual Lawrence habría sido "el mayor novelista imaginativo de nuestro tiempo" (186). Eliot aduce que si Forster no define exactamente los tres términos empleados (mayor, imaginativo y novelista), su juicio carece de significado y además observa que hay al menos tres novelistas más de su generación de quienes se puede decir lo mismo. Generalizaciones como la de E.M. Forster no sólo las había hecho Eliot sobre Lawrence, sino que, por ser tan frecuentes en su obra crítica acerca de otros autores, son una de las características más llamativas de su prosa. Sobre las generalizaciones eliotianas, un lector, tan puntilloso como aquí se manifiesta el crítico, hubiera podido argumentar fá-

cilmente en la misma forma, exigiendo una definición de cada palabra, observando que los calificativos pueden aplicarse a otros casos, sin citar nombres, ni exponer razones. La carta, además de inoportuna (por el reciente fallecimiento de D.H. Lawrence), es impertinente hacia E.M. Forster, de poco interés para los lectores de la publicación y con una finalidad imprecisa. Quizás pudiera explicarse como una respuesta impulsiva, como una reacción incontrolada frente a quienes, tras la muerte de un autor, elogian una obra que a uno le resulta profundamente anti-pática.

T.S. Eliot no dejó de aprovechar la oportunidad de atacar a Lawrence que le brindaba la aparición de la obra de John Middleton Murry Son of Woman: The Story of D.H. Lawrence acerca de la cual publicó una extensa reseña en el Criterion (187). En el artículo, escrito contra Lawrence y contra Murry, Eliot, si no reconoce abiertamente, al menos menciona sus prejuicios que, a pesar de haber estado latentes en ensayos anteriores, hasta ahora nunca había nombrado.

El juicio de Eliot acerca de D.H. Lawrence es extremadamente severo desde 1927, con una constante insistencia en los aspectos negativos del novelista y un vehemente deseo de refutar una ideología considerada como perniciosa. Pero, en honor a la verdad, debe constatarse cómo el crítico, aún hallándose en completo desacuerdo con el contenido de la obra de Lawrence, se opuso firmemente a quienes censuraron y prohibieron su publicación. La posición de Eliot quedaba ya claramente definida en 1927, año en que, como

editor del Criterion, escribía:

"We have always assumed that certain men of genius, such as Mr. D.H. Lawrence, were simply irrepressible and therefore not to be repressed, and we have printed them without attempting to repress them." (188)

Y, en 1931, reprochaba a los cincuenta obispos de la Lamberth Conference el haber perdido una oportunidad de disociarse de la condena de dos escritores, James Joyce y D.H. Lawrence, a quienes calificaba de "extremely serious and improving writers" (189).

Eliot era consciente de que las ideas de Lawrence se hallaban en directa contraposición con los principios cristianos, pero, a diferencia de otras personas, estimaba que la censura constituía el medio menos adecuado y que, en cambio, el análisis profundo podía ser el más efectivo para evitar su perniciosa influencia. Probablemente por tal razón, cuando dio un curso en la Universidad de Harvard en 1933, él mismo incluyó en la lista de lecturas obligatorias para sus alumnos las siguientes obras de D.H. Lawrence: Collected Poems, Studies in Classic American Literature, Fantasia of the Unconscious y Sons and Lovers (190).

En una de las conferencias pronunciadas en la Universidad de Virginia y publicadas en el volumen After Strange Gods, al tratar el tema de la ortodoxia, Eliot citaba a D.H. Lawrence como "ejemplo casi perfecto del hereje" frente al éticamente ortodoxo de James Joyce (191). La caracte-

rística que más le sorprendía en las relaciones entre los hombres y mujeres descritos por D.H. Lawrence era la ausencia de sentido moral y social, no sólo por parte del novelista, sino la falta de respeto a las obligaciones morales por parte de los mismos caracteres (192). Además, el crítico ponía de relieve tres aspectos de D.H. Lawrence: lo ridículo, la extraordinariamente aguda sensibilidad unida a la capacidad para la profunda intuición y, finalmente, la morbosidad sexual (193). Es evidente que a Eliot le irritaba de manera especial el que el novelista hubiera comenzado su vida totalmente libre de las restricciones impuestas por la tradición o las instituciones, guiado únicamente por la Luz Interior, que el crítico juzgaba como el guía más engañoso que se ha ofrecido a la humanidad errante (194).

Con mayor comprensión volvió Eliot a juzgar a D.H. Lawrence al escribir que la lucha por recuperar el sentido de la relación con la naturaleza y con Dios junto al reconocimiento de que los más primitivos sentimientos deben ser parte de nuestra herencia le parecían la explicación y la justificación de la vida del novelista y además la excusa de sus aberraciones (195).

En el prólogo de Eliot al libro del Padre William Tiver-ton, D.H. Lawrence and Human Existence (196) se observa un deseo de objetividad que había estado ausente en anteriores ocasiones. El autor piensa que la obra del Padre Tiver-ton constituye un ejemplo de crítica seria sobre la obra de Lawrence. En cuanto al novelista, expone tanto sus virtudes como sus defectos: D.H. Lawrence era un hombre de intuicio-

nes ocasionales y profundas más que de poderes de raciocinio, que expresó tales intuiciones en la forma menos apropiada para que fuesen aceptadas por sus contemporáneos y en una forma que, casi voluntariamente, provocaba malentendidos. Tras llamar necios o malintencionados a quienes tacharon a D.H. Lawrence de blasfemo, "fascista" o escritor pornográfico, se advierte que el novelista a menudo cometió errores por ignorancia, prejuicio o derivación de conclusiones equivocadas en su mente consciente a partir de las intuiciones que recibía de un nivel inferior al de la conciencia. Por otra parte, el autor del prólogo opina que D.H. Lawrence a veces escribió muy mal, repitiendo así la observación acerca de su estilo otras veces expresada. Finalmente, al tratar de la actitud religiosa, Eliot percibe en Lawrence, aunque no fuera cristiano y hubiese manifestado una total ignorancia en tal aspecto, al hombre siempre y ante todo religioso.

La publicación del prólogo a la obra del Padre Tiverton provocó las iras de F.R. Leavis, quien inmediatamente acusó a Eliot de prejuicios e ignorancia en su tratamiento de Lawrence (197). Leavis pensaba que, bajo el aparente cambio de actitud hacia Lawrence, se escondían las mismas ideas falsas, tergiversaciones e informaciones erróneas que tanto daño habían hecho durante un largo período de tiempo. F.R. Leavis matizaba poco después las opiniones expuestas en su artículo y reconocía que se había visto impulsado a escribirlo por la falta de franqueza que había creído percibir en el prólogo (198).

Al Dr. Leavis se refirió más tarde Eliot como persona que sólo tomaba en consideración las opiniones negativas que él había ido expresando, sin recordar, por ejemplo, su posición frente a los obispos de la Lamberth Conference o su ofrecimiento para aparecer como testigo de la defensa en el caso de Lady Chatterley's Lover (199).

Con sus propias palabras el mismo Eliot ha resumido su actitud hacia D.H. Lawrence:

"My opinions of D.H. Lawrence seem to form
a tissue of praise and execration." (200)

Ciertamente, si las cualidades de D.H. Lawrence suscitaron elogios por parte de Eliot, sus deficiencias y errores no dejaron de ser indicados de manera implacable. Asimismo debe constatarse que el crítico puso el mismo empeño al destacar los aspectos negativos de Lawrence como al defender su libertad como artista, oponiéndose a quienes, en nombre de la salvaguardia de los valores religiosos y morales, prohibieron su obra.

La aversión de Eliot hacia Lawrence tenía sus raíces en las profundas divergencias ideológicas que les separaban y que, al irse acentuando, les fueron distanciando cada vez más. Pero, a pesar de la antipatía hacia Lawrence, públicamente reconocida y explicada (201), Eliot era un profundo conocedor de su obra. Si Lawrence no era capaz de satisfacer el gusto del crítico, al menos despertó su interés. Además, el deseo de dar opiniones originales impulsó una lectura atenta de las novelas de Lawrence.

Poco a poco, inconscientemente, tal lectura pudo ir dejando impresa en la producción del poeta una huella quizás presente en composiciones anteriores, pero que sólo se apreciaba con relativa claridad en Four Quartets.

En After Strange Gods Eliot había mostrado la impresión que le causó "The Shadow in the Rose Garden" (202). Pues bien, entre las obras señaladas como inspiradoras del primer movimiento de "Burnt Norton" (203), se halla precisamente ese relato de Lawrence. Fue Louis Martz quien puso de relieve la similitud entre la experiencia de la mujer en "The Shadow" y la de "Burnt Norton" en lo referente al significado simbólico (204).

En realidad, a lo largo del primer movimiento de "Burnt Norton" se entrelazan las fuentes de tal manera, que los elementos derivados de Lawrence quedan fundidos con los demás y resultan difíciles de distinguir. De todos modos, aunque Eliot no fuera consciente de ello (pues no cita "The Shadow in the Rose Garden" entre las fuentes de su poema en la correspondencia con John Hayward (205)), la misteriosa escena de la mujer en el jardín de rosas debió de tener cierta influencia sobre el poeta al escribir acerca del momento de revelación percibida en un lugar semejante.

Admitiendo la conexión entre "The Shadow in the Rose Garden" y el primer movimiento de "Burnt Norton", Giorgio Melchiori encontró otro texto de Lawrence cuya relevancia con respecto al primero de los Four Quartets es mucho mayor (206). Se trata del prefacio que puso Lawrence a la edición americana de sus New Poems (1920), ensayo repro-

ducido en el volumen póstumo Phoenix (1936). Melchori demuestra cómo la rosa y el loto se han empleado en "Burnt Norton" con el mismo valor simbólico de Lawrence, quien describe las dos flores así:

"The perfect rose is only a running flame, emerging and flowing off, and never in any sense at rest, static, finished. Herein lies its transcendent liveliness. The whole tide of all life and all time suddenly heaves, and appears before us as an apparition, a revelation. We look at the very white quick of nascent creation. A water-lily heaves herself from the flood, looks around, gleams and is gone. We have seen the incarnation, the quick of the ever-whirling flood. We have seen the invisible. We have seen, we have touched, we have partaken of the very substance of creative change, creative mutation. If you tell me about the lotus, tell me of nothing changeless or eternal. Tell me of the incarnate disclosure of the flux, mutation in the blossom, laughter and decay perfectly open in their transit, nude in their movement before us."

Lo que Lawrence explica con tanto detalle se halla implícito en el significado de las rosas y los lotos de "Burnt Norton".

Mientras que el loto apareció en "Burnt Norton" y no volvió a figurar en el resto de Four Quartets, en cambio la rosa (símbolo más complejo y evocador para los occiden-

tales, especialmente para los cristianos) permaneció en la obra, cuyo último verso:

And the fire and the rose are one.
("Little Gidding", 259)

recuerda las asociaciones que había hecho Lawrence entre la rosa y el fuego, primero en "The Shadow in the Rose Garden":

"Outside, the glory roses hung in the morning sunshine like little bowls of fire tipped up." (207)

y más tarde en el ensayo de 1920:

"The perfect rose is only a running flame (...)"

Al posible influjo de Lawrence sobre Four Quartets, diluido entre otros muchos, parece reducirse la deuda de Eliot en cuanto poeta hacia un escritor del que divergía profundamente tanto en el terreno ideológico como en el artístico.

ALDOUS HUXLEY (1894-1963)

"Sesostris, the Sorceress of Ecbatana"

Madame Sesostris, famous clairvoyante

Eliot conoció personalmente a Aldous Huxley hacia 1914-1915 a través de un pequeño círculo literario llamado "the Coterie". A lo largo de sus vidas ambos autores se encontraron muchas veces y estuvieron al corriente de las obras que cada uno iba publicando. Por ejemplo, Clive Bell cuenta cómo entregó un ejemplar de Prufrock and Other Observations a Huxley (208); éste quedó tan satisfecho que inmediatamente recomendó las publicaciones de Eliot a su hermano Julian (209). En cambio, cuando Aldous Huxley sometió el volumen Leda and Other Poems al juicio de su admirado colega, éste no correspondió con un entusiasmo semejante (210). En 1917 cenaron juntos en varias ocasiones (211) y ambos participaron en una lectura de sus propios poemas que, con fines benéficos, tuvo lugar en casa de Lady Colefax en diciembre del mismo año (212); entre todos los poetas, se-

gún Huxley, Eliot tuvo la mejor actuación (213). En 1918 Aldous Huxley conoció a Vivien Eliot, hacia quien sintió la misma simpatía que le había inspirado su marido (214).

En varias ocasiones Eliot intentó obtener para su Criterion la colaboración de Huxley, cuyas páginas en el Athenaeum venía admirando (215), pero éste solía disculparse amablemente pretextando falta de tiempo para llevar a cabo las lecturas necesarias con el fin de redactar el trabajo propuesto (216).

Los encuentros entre ellos tuvieron lugar principalmente en la etapa comprendida entre 1915 y 1920, de manera especial durante la guerra. Ahora bien, con el tiempo y quizás porque Huxley marchó a Francia mientras que Eliot continuaba en Inglaterra, se fueron distanciando. En el verano de 1936 Eliot estuvo a punto de visitar a Aldous y a María Huxley en Sanary, pero el viaje no llegó a tener lugar, según muestra la correspondencia de esta época entre los dos escritores (217). Volvieron a verse en 1950 (218) y, en 1958, con ocasión de una de sus últimas visitas a Londres, Huxley encontró a Eliot "curiously dull -- as a result, perhaps, of being, at last, happy in his second marriage" (219).

A pesar de que T.S. Eliot y Aldous Huxley tenían ciertas afinidades, entre ellos nunca llegó a entablar-se una amistad profunda ni se trataron con auténtica confianza. Tal afirmación queda ilustrada por el siguiente comentario de Huxley:

"I'm glad Tom Eliot was well, when you saw him. He is a man for whom I have always had a great affection, (though I have never been very intimate with him, in spite of nearly thirty years of acquaintance) as well as a profound admiration" (220).

A lo largo de los años las diferencias ideológicas entre ambos se fueron acentuando y este hecho, unido a la distancia geográfica, casi acabó por separarlos.

Tras la muerte de Aldous Huxley, ocurrida tan sólo dos años antes que la de Eliot, éste escribió un artículo para el volumen que, como homenaje póstumo, fue editado por su hermano Julian. En la nota se evocan las relaciones entre ambos autores con el tono cordial propio del género, y los aspectos más positivos del fallecido quedan condensados en las siguientes palabras:

"His reading was immense, his taste impeccable, and his ear acute." (221).

Eliot acaba su colaboración con un último elogio para su antiguo amigo:

"His place in English literature is unique and is certainly assured." (222)

" Lila E. Rillo, en su estudio Aldous Huxley and T.S. Eliot (223), pone especial énfasis en los puntos de

contacto entre ambos autores. Estos aparecen como contemporáneos que, habiendo recibido una formación muy parecida, describen una misma realidad en términos casi iguales. Rillo indica que Huxley y Eliot tratan los mismos temas, la sordidez, la esterilidad y la vanidad de la vida en la sociedad moderna. También quedan comparados algunos caracteres de sus obras respectivas (por ejemplo Mr. Cardan y Prufrock). Rillo incluso ha encontrado paralelismos verbales, como en el caso de:

Spring is past and over these many days
(A. Huxley, "September", The Cicadas, 1931)

Twenty years and the spring is over
(T.S. Eliot, "New Hampshire", 1933)

El análisis de Lila E. Rillo tiene como resultado el establecer similitudes y paralelismos más que demostrar influencias mutuas. Además, si bien es cierto que entre ambos autores hubo afinidades, no debe olvidarse que las divergencias fueron acentuándose y que Eliot llegó a publicar comentarios bastante negativos sobre Huxley.

Un claro ejemplo de la actitud crítica de Eliot hacia Huxley se encuentra en un artículo de 1927, donde quedan vertidas opiniones tan severas como:

"M. Aldous Huxley, qui est peut-être l'un
de ceux qui doivent commettre trente mauvais
romans avant d'en produire un bon, a une cer-

taine disposition naturelle, mais peu développée, ^u par le sérieux. Malheure^uusement cette disposition est gênée par un talent ^u par l'assimilation rapide de tout ce qui n'est pas essentiel et par le don du chic. Or le don du chic, combiné avec le désir du sérieux, donne ce monstre redoutable: une religiosité chic. C'est là ce que l'on doit craindre ^u par M. Huxley. Dans son dernier long roman, Those Barren Leaves, l'auto-analyse adolescente, dans sa cinglante caricature, semblait avoir été composée par l'auteur sous l'influence de quelque impulsion mystique ou ascétique momentanée, quoiqu'elle fût seulement le cri lyrique d'un coeur affamé. Elle n'était pas encore assez définie par informer les personnages et l'atmosphère où ils vivaient. M. Huxley du moins est insatisfait de lui-même et de la société qu'il a photographiée avec tant d'exactitude et de désolation dans sa récente nouvelle The Monocle. Mais sa nature est très fortement imprégnée de sentimentalité, et il court encore le risque de retomber au rang d'une amusante variante moderne de René ou de Werther.

M. Huxley est tourmenté; (...) " (224).

Aquí el autor revela un buen conocimiento de la prosa de Huxley, lo cual, a pesar de los ataques, demuestra cierto interés por ella. Unos años después, designó a Huxley como

"A depressing life-forcer" que "succeeds to some extent in elucidating how sordid a world without any philosophy can be" (225). Otras opiniones negativas se hallan en ensayos eliotianos de la misma época (226).

En la lista de lecturas que Eliot recomendó a sus alumnos de Literatura Inglesa Contemporánea en Harvard durante la primavera de 1933 sólo figuraba una obra de Huxley, Antic Hay, mientras que autores como John Davidson y John Drinkwater aparecían con tres y Wyndham Lewis con cinco (227). Para él era evidente la superioridad de Wyndham Lewis frente a Huxley, como también demuestra el siguiente párrafo de una carta dirigida a L. Durrell en la que Eliot, al no pensar en su eventual publicación, se expresa con absoluta sinceridad y en términos bastante duros:

"It seems to me that there must be something wrong about the presumptions behind a course of reasoning which leads you [L. Durrell] to dismiss Ezra Pound in a phrase, and to deal with Wyndham Lewis, one of the most living writers, in the same category as -- and indeed as somewhat less significant than -- Aldous Huxley who is one of the deadest. Surely the fact that Lewis writes good English and the fact ^{that} Aldous Huxley does not, are relevant?" (228)

La deuda de Eliot en cuanto poeta hacia Huxley se limita a un único punto cuya importancia es muy reducida. Como bien señaló Grover Smith (229), el nombre de Mada-

me Sosostris en The Waste Land no fue tomado directamente del rey Sesostris, perteneciente a la decimonovena dinastía de Egipto (230), sino de Crome Yellow. Aldous Huxley publicó Crome Yellow en noviembre de 1921, justamente cuando Eliot estaba elaborando The Waste Land. En el capítulo XXVII de la novela, Mr. Scogan se disfraza de gitana que adivina el porvenir y coloca sobre su tienda el anuncio:

"Sesostris, the Sorceress of Ecbatana" (231)

Mr. Scogan, bajo su disfraz, obtiene considerables beneficios económicos de los crédulos clientes cuyo futuro él finge leer en las palmas de las manos. En lugar de examinar las manos, Madame Sosostris, "famous clairvoyante", emplea las cartas del Tarot.

Aldous Huxley no pudo pronunciarse sobre si Eliot se había inspirado en el episodio de Crome Yellow o no. Sólo indicó que lo realmente importante en el nombre de Sosostris-Sesostris es su formación a partir del silbido de las serpientes, lo cual le proporciona una evocación de lo oculto (232).

Según Grover Smith, quien se basa en una carta a él dirigida por Eliot (233), el autor de The Waste Land le aseguró haber leído Crome Yellow poco después de su aparición y estar casi seguro de haber tomado el nombre de Sosostris para Madame Sosostris. El propio Eliot recal-
 "có el hecho de que había adoptado el nombre inconscientemente, sin pensar en la posible relación entre las dos

adivinas. Así pues, toda especulación en torno a la fuente o reinterpretación de los versos 43-44 de The Waste Land a la luz de la escena en Crome Yellow parecen fuera de lugar.

En el presente trabajo ha parecido oportuno incluir a Aldous Huxley por haber sido éste un autor cuya obra, frecuentemente leída y comentada por Eliot, hubiera podido ejercer algún influjo sobre él. Ahora bien, el detenido examen de la cuestión revela cómo en la poesía eliotiana hay una sola huella de Huxley que en ningún modo permite hablar de auténtica influencia.

NOTAS AL CAPITULO XII

1. T.S.E., To Criticize, p. 56.
2. Vid infra p. 845.
3. T.S.E., "Books of the Year", Sunday Times, (Dec. 24, 1950) p. 3.
4. T.S.E., Selected Essays, p. 396.
5. En la versión de Victor Derély, publicada por primera vez en 1884 y reimpressa en sucesivas ocasiones.
6. Carta de T.S.E. (8-III-1946) a John C. POPE, citada por el destinatario en "Prufrock and Raskolnikov Again: A Letter from T. S. Eliot", American Literature, XVIII (Jan., 1947) p. 319.
7. John C. POPE, "Prufrock and Raskolnikov", American Literature, XVII (Nov., 1945) pp. 213-30.
8. John C. POPE, "Prufrock and Raskolnikov Again: A Letter from T. S. Eliot", *ib.*, p. 319.
9. Misma carta.
10. John C. POPE, "Prufrock and Raskolnikov", p. 215.
11. F. DOSTOIEVSKY, Le Crime et le châtiement (traduit par Victor Derély), Paris, Plon, 1884, p. 3.
12. Ob. cit., pp. 4-5.
13. Ob. cit., p. 75.
14. Ob. cit., p. 2.
15. Ob. cit., p. 100.
16. Ob. cit., pp. 29, 39, 120.
17. Ob. cit., p. 117.
18. Ob. cit., p. 107.
19. Ob. cit., p. 109.
20. T.S.E., "Le Roman Anglais Contemporain", Nouvelle Revue Française, XXVIII, 14 année, 164 (1 mai, 1927) pp. 669-75.
21. T.S.E., "John Marston", T.L.S., 1695 (July 26, 1934) pp. 517-8.
22. T.S.E., Selected Essays, p. 229.
23. T.S.E., The Complete Poems, p. 333.
24. T.S.E., "Kipling Redivivus", Athenaeum, 4645 (May 9, 1919) pp. 297-8.
25. Ob. cit., p. 298.
26. Ob. cit., p. 298.
27. T.S.E., "The Education of Taste", Athenaeum, 4652 (June 27, 1919) pp. 520-1.
28. Ob. cit., p. 520.
29. T.S.E., "Lettre d'Angleterre", Nouvelle Revue Française, 9 année, 104 (1 mai, 1922) pp. 617-24.

30. Ob. cit., p. 623.
31. T.S.E., "A Commentary", Criterion, III, 9 (Oct., 1924) p. 1.
32. T.S.E., "Le Roman Anglais Contemporain", ib., p. 673.
33. A. Stuart DALEY, "Eliot's English 26, Harvard University, Spring Term, 1933", T.S. Eliot Review, II (Fall, 1975) p. 5.
34. Joseph CONRAD, "The Heart of Darkness", en Youth and Heart of Darkness, London, Dent, 1965, p. 163.
35. A.C. BENSON, Edward Fitzgerald, London, Macmillan, 1905, p. 142. Vid supra pp. 707-8.
36. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, pp. 2-3.
37. J. CONRAD, "The Heart of Darkness", ib., p. 164.
38. Carta de Ezra Pound a T.S.E. (24-XII-1921) repr. en D.D. PAIGE (ed.), The Letters of Ezra Pound. 1907-1941, New York, Harcourt, 1950, p. 169.
39. Carta de T.S.E. a Ezra Pound (7-I-1922), en ob. cit., p. 171.
40. Carta de Ezra Pound a T.S.E. (7-I-1922), en ob. cit., p. 171.
41. Recordemos que las notas no representan un trabajo exhaustivo y que su publicación fue puramente accidental.
42. J. CONRAD, "The Heart of Darkness", ib., p. 47. Cfr. Daniel J. Mc CONNELL, "The Heart of Darkness in T.S. Eliot's 'The Hollow Men'", Texas Studies in Literature and Language, IV (Summer, 1962) p. 144.
43. J. CONRAD, "The Heart of Darkness", ib., p. 152.
44. J. CONRAD, "Youth", en Youth and Heart of Darkness, p. 39.
45. Leonard UNGER, T.S. Eliot: Moments and Patterns, London & Minneapolis, University of Minnesota Press, 1966.
46. Rosemary F. FRANKLIN, "Death or the Heat of Life in the Handful of Dust?", American Literature, XLI (May, 1969) pp. 277-9.
47. Leonard UNGER, T.S. Eliot, p. 153.
48. J. CONRAD, "The Return", Tales of Unrest, London, Penguin, 1977, p. 126.
49. Vid supra pp. 204-5 y 589.
50. Rober L. MORRIS, "Eliot's 'Game of Chess' and Conrad's 'The Return'", Modern Language Notes, LXV, 6 (June, 1950) pp. 422-3.
51. Vid supra p. 487.
52. Leonard UNGER, T.S. Eliot, p. 148.
53. "The Hollow Men" tiene un segundo epígrafe: "A Penny for the Old Guy". Los dos se mantienen en la edición de las obras completas.
54. J. CONRAD, "The Heart of Darkness", ib., p. 164.
55. Ob. cit., p. 143.
56. Ob. cit., p. 161.
57. Ob. cit., p. 162.
58. Ob. cit., p. 87.
59. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, Chicago, University of Chicago Press, 1956, p. 104.

60. Vilas SARANG, "A Source for 'The Hollow Men'", Notes & Queries, XV (Feb., 1968) pp. 57-8.
61. V. SARANG cita J. CONRAD, An Outcast of the Islands, Edinburg & London, 1925, p. 42.
62. J. CONRAD, "The Heart of Darkness", ib., p. 50.
63. Leonard UNGER, T.S. Eliot, pp. 152-6.
64. Vid infra p. 926.
65. T.S.E., "Introduction", en Samuel L. CLEMENS, The Adventures of Huckleberry Finn, London, The Cresset Press, 1950, p. XV.
66. T.S.E., To Criticize, p. 54.
67. T.S.E., On Poetry, p. 108.
68. T.S.E., Selected Essays, p. 81.
69. Ob. cit., p. 469.
70. T.S.E., "Recent Detective Fiction", Criterion, V, 3 (June, 1927) pp. 359-62.
71. T.S.E., "Sherlock Holmes and His Times", Criterion, VIII, 32 (April, 1929) pp. 552-6.
72. Ob. cit., p. 552.
73. Ob. cit., p. 553.
74. Ob. cit., p. 554.
75. Ob. cit., p. 556.
76. Ob. cit., p. 556.
77. "A Letter" (Nov. 10, 1950). Carta publicada en el catálogo de la exposición sobre Christopher Morley celebrada en la Universidad de Texas (Austin) desde diciembre de 1961 hasta febrero de 1962. Repr. en Baker Street Journal, XII (1962) p. 81.
78. L. DURRELL, "The Other T.S. Eliot", Atlantic, CCXV, 5 (May, 1965) pp. 60-4.
79. Ob. cit., p. 64.
80. T.S. MATTHEWS, Great Tom, London, Weidenfeld & Nicolson, 1974, pp. 158-9.
81. Sir Arthur Conan DOYLE, The Hound of the Baskervilles, London, John Murray, 1959, p. 13.
82. Ob. cit., p. 164.
83. H.T. WEBSTER and H.W. STARR, "Macavity: An Attempt to Unravel His Mystery", Baker Street Journal, 4 (Oct., 1954) pp. 205-10.
84. Priscilla PRESTON, "A Note on T.S. Eliot and Sherlock Holmes", Modern Language Review, LIV (July, 1959) pp. 397-9.
85. P. Preston no da la cita exacta.
86. "The Final Problem", The Complete Sherlock Holmes Short Stories, London, John Murray, 1928, p. 541.
87. Ob. cit., p. 540.
88. Ob. cit., p. 544.
89. Vid n. 84.
90. Sir Arthur Conan DOYLE, "The Empty House", en The Complete Sherlock Holmes Stories, p. 580.

91. Sir Arthur Conan DOYLE, The Hound of the Baskervilles, pp. 169-70.
92. L. DURRELL, "The Other T.S. Eliot", *ib.*, p. 64.
93. El primero de ellos fue James Johnson SWEENEY, "East Coker: A Reading", Southern Review, VI, 4 (Spring, 1941) pp. 771-91.
94. L. Durrell se refiere erróneamente a "Burnt Norton" en lugar de a "East Coker", pero el resto de la información es válido.
95. Grover SMITH, "T.S. Eliot and Sherlock Holmes", Notes & Queries, CXGIII (Oct., 1948) pp. 431-2.
96. T.S.E., The Complete Poems, p. 249.
97. Alan CLUTTON-BROCK, "Letter to the Editor: T.S. Eliot and Conan Doyle", T.L.S., 2555 (Jan. 19, 1951) p. 37.
98. Nathan L. BENGIS, "Letter to the Editor: Conan Doyle and Mr. T. S. Eliot", T.L.S., 2591 (Sept. 28, 1951) p. 613.
99. Constance NICHOLAS, "The Murders of Doyle and Eliot", Modern Language Notes, LXX, 4 (April, 1955) pp. 269-71.
100. London, Elkin Mathews, 1915.
101. Carta de E. Pound a J. Joyce (27-XI-1915), repr. en Forrest READ (ed.), Pound/Joyce, London, Faber, 1968, pp. 60-1.
102. Carta de E. Pound a J. Joyce (17-V-1917), en ob. cit., p. 103.
103. Varias cartas en ob. cit., pp. 112, 113 y 115.
104. Carta en ob. cit., p. 123.
105. T.S.E., "Contemporanea", Egoist, V, 6 (June/July, 1918) p. 84.
106. T.S.E., "A Note on Ezra Pound", To-Day, IV, 19 (Sept., 1918) p. 6.
107. T.S.E., "A Foreign Mind", Athenaeum, 4653 (July 4, 1919) p. 553.
108. Carta de E. Pound a J. Joyce (13-V-1920); repr. en F. READ (ed.), Pound/Joyce, p. 165.
109. Carta de T.S.E. a J. Joyce (11-VIII-1920); repr. en Richard ELLMANN (ed.), The Letters of James Joyce, New York, The Viking Press, 1966, vol. III, p. 14.
110. Wyndham LEWIS, Blasting and Bombardiering, London, Eyre & Spottiswoode, 1937, pp. 270-6.
111. Patricia HUTCHINS, James Joyce's World, London, Methuen, 1957, p. 130.
112. Carta de T.S.E. a J. Joyce (21-V-1921), repr. en ob. cit., p. 128.
113. T.S.E., "Prose and Verse", Chapbook, 22 (April, 1921) p. 10.
114. Carta de T.S.E. a John Quinn citada, sin dar fecha exacta, por V. ELIOT (ed.) en The Waste Land. A Facsimile, p. XX.
115. Virginia WOOLF, A Writer's Diary. Texto citado por E. STARKIE, From Gautier to Eliot, London, Hutchinson, 1960, p. 194.
116. Valery LARBAUD, "James Joyce", Nouvelle Revue Française, XVIII (avril, 1922) pp. 385-409. Se trata del texto de una conferencia pronunciada el 7 de diciembre del mismo año y representa

el primer estudio crítico sobre Joyce.

117. Criterion, I, 1 (Oct., 1922) N.R.F.
118. T.S.E., "Lettre d'Angleterre", XVIII, 104 (1 mai, 1922) p. 623.
119. Ob. cit., p. 622.
120. Ob. cit., pp. 622-3.
121. T.S.E., "London Letter", Dial, LXXII, 5 (May, 1922) p. 513..
122. T.S.E., "Lettre d'Angleterre: Le style dans la prose anglaise contemporaine", Nouvelle Revue Française, XIX, 111 (1 dec., 1922) p. 754.
123. T.S.E., "The Three Provincialities", Tyrol, 2 (Spring, 1922) p. 11.
124. T.S.E., "John Donne", Nation & Athenaeum, XXXIII, 10 (June 9, 1923) p. 332.
125. Dial, LXXV, 5 (Nov., 1923) pp. 480-3.
126. Carta de R. Aldington a T.S.E. (14-IX-1920) repr. en Selwyn KIT-TREDGE, "Richard Aldington's Challenge to T.S. Eliot: The Background of their James Joyce Controversy", James Joyce Quarterly, X, 3 (Spring, 1973) pp. 339-40.
127. Carta de J. Joyce a Harriet Shaw Weaver (4-II-1921), repr. en Stuart GILBERT (ed.), The Letters of James Joyce, London, Faber & Faber, 1957, pp. 156-7.
128. Richard ALDINGTON, "Mr. James Joyce's 'Ulysses'", English Review, XXXII (April, 1921) pp. 333-41.
129. T.S.E., "Ulysses, Order and Myth", ib., p. 480.
130. Ob. cit., p. 483.
131. Carta de J. Joyce a H. Shaw Weaver (19-XI-1923), repr. en R. ELLMANN (ed.), The Letters of James Joyce, III, p. 83.
132. Patricia HUTCHINS, James Joyce's World, p. 143.
133. Criterion, III, 12 (July, 1925) pp. 498-510.
134. T.S.E., "Letter to the Editor: Contemporary Literature. Is Modern Realism Frankness or Filth?", Forum, LXXXI (Feb., 1929) p. XLVI.
135. T.S.E., Selected Essays, p. 366.
136. Cartas de J. Joyce a T.S.E., repr. en R. ELLMANN (ed.), The Letters of James Joyce, III, pp. 228, 232, 235, 294, 384... y de T.S.E. a Joyce en pp. 294, 295, 300.
137. Carta en ob. cit., p. 510.
138. No. 26, publicado por Faber & Faber el 8 de mayo de 1931.
139. T.S.E., Selected Essays, p. 497.
140. T.S.E., After Strange Gods, pp. 37-8.
141. T.S.E., On Poetry, p. 143.
142. Times (Jan. 14, 1941).
143. Horizon (London), III, 15 (March, 1941) pp. 73-5.
144. Ob. cit., p. 73.
145. T.S.E. (ed.), Introducing James Joyce, London, Faber & Faber, 1942.

146. T.S.E., "The Approach to James Joyce", Listener, XXX, 770 (Oct. 14, 1943) pp. 446-7.
147. Ob. cit., p. 446.
148. Ob. cit., p. 447.
149. Ob. cit., p. 447.
150. T.S.E., On Poetry, p. 109.
151. T.S.E., "A Note of Introduction", en David JONES, In Parenthesis, London, Faber & Faber, 1961, pp. VII-VIII.
152. Carta de T.S.E. a Jack P. Dalton ^{26-IX-1963} repr. por el destinatario en "A Letter from T.S. Eliot", James Joyce Quarterly, VI, 1 (Fall, 1968) p. 81.
153. Ob. cit., p. 81.
154. Ob. cit., p. 79.
155. Vid supra p. 851.
156. Richard ELLMANN, James Joyce, New York, O.H.P., 1965, p. 528.
157. K.A. PORTER, "From the Notebooks of Katherine Anne Porter-- Yeats, Joyce, Eliot, Pound", Southern Review, I (Summer, 1965) p. 572.
158. Stuart GILBERT (ed.), The Letters of James Joyce, p. 231.
159. T.S.E., "Ulysses, Order and Myth", ib., p. 480.
160. Carta de T.S.E. a Joyce (21-V-1921), repr. en P. HUTCHINS, James Joyce's World, p. 128.
161. T.S.E., "Ulysses, Order and Myth", ib., p. 483.
162. Ob. cit., p. 483.
163. Nathan HALPER, "Joyce and Eliot: A Tale of Shem and Shaun", Nation, GC (May 31, 1965) pp. 590-5.
164. T.S.E., "A Note on Ezra Pound", ib., p. 6. Vid supra p. 837.
165. T.S.E., "Prose and Verse", ib., p. 10. Vid supra p. 839.
166. Thomas LORCH, "The Relationship between Ulysses and The Waste Land", Texas Studies in Literature and Language, VI (Summer, 1964) pp. 130-1.
167. Robert Adams DAY, "Joyce's Waste Land and Eliot's Unknown God", Literary Monographs, IV, Madison, University of Wisconsin Press, 1971, p. 193.
168. Para todas las citas tomadas de esta obra se ha empleado la siguiente edición: James JOYCE, Ulysses, Harmondsworth, Penguin Modern Classics, 1968.
169. Stuart GILBERT (ed.), The Letters of James Joyce, p. 231. Vid supra p. 854.
170. Stanley SULTAN, Ulysses, The Waste Land and Modernism, Kennikat Press, Port Washington, 1977, p. 18.
171. T.S. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 130, n.1 a p.103.
172. Ob. cit., p. 113.
- 172 bis. Ob. cit., p. 27.
173. Thomas LORCH, "The Relationship between Ulysses and The Waste Land", ib., p. 124.
174. Ob. cit., pp. 124-5.

175. Nathan HALPER, "Joyce and Eliot: A Tale of Shem and Shaun", *ib.*, p. 593.
176. Giorgio MELCHIORI, The Tightrope Walkers, London, Routledge & Kegan Paul, 1956, pp. 75-80.
177. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 3.
178. Ob. cit., p. 13.
179. Bruce BAILEY, "A Note on The Waste Land and Joyce's Ulysses", T.S. Eliot Review, II (Fall, 1975) p. 10.
180. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 5.
181. Carta repr. en P. HUTCHINS, James Joyce's World, p. 128. Vid supra p. 856.
182. G.E. MAGNY, "A Double Note on T.S. Eliot and James Joyce", en R. MARCH, T.S. Eliot: A Symposium, London, Editions Poetry London, 1948, p. 216.
183. T.S.E., "London Letter", Dial, LXVIII, 3 (Sept., 1922) p. 331.
184. T.S.E., "Lettre d'Angleterre: Le style dans la prose anglaise contemporaine", *ib.*, p. 756.
185. T.S.E., "London Letter", *ib.*, p. 331.
186. T.S.E., "Letter to the Editor: D.H. Lawrence", Nation & Athenaeum, XLVII (April 5, 1930) p. 11.
187. T.S.E., "Son of Woman: The Story of D.H. Lawrence. By John Middleton Murry" (A Review), Criterion, X, 41 (July, 1931) pp. 768-74.
188. T.S.E., "A Commentary", Criterion, V, 3 (June, 1927) p. 284.
189. T.S.E., Thoughts After Lamberth, London, Faber & Faber, 1931. En Selected Essays, p. 366.
190. A. Stuart DALEY, "Eliot's English 26, Harvard University, Spring Term, 1933", *ib.*, p. 6.
191. T.S.E., After Strange Gods, p. 38.
192. Ob. cit., p. 37.
193. Ob. cit., p. 58.
194. Ob. cit., p. 59.
195. T.S.E., The Idea of a Christian Society, London, Faber & Faber, 1939, p. 62.
196. T.S.E., "Foreword", en Father William TIVERTON, D.H. Lawrence and Human Existence, London, Rockliff, 1951, pp. VII-VIII.
197. F.R. LEAVIS, "Mr. Eliot and Lawrence", Scrutiny, XVIII, 1 (June, 1951) pp. 63-73.
198. F.R. LEAVIS, "Letter to the Editor: Lawrence and Eliot", Scrutiny, XVIII, 2 (Autumn, 1951) pp. 139-42, respuesta a R.D. WAGNER, "Letter to the Editor: Lawrence and Eliot", *ib.*, pp. 136-9.
199. T.S.E., To Criticize, p. 24.
200. Ob. cit., p. 24.
201. Ob. cit., p. 25.
202. T.S.E., After Strange Gods, pp. 35-6.
203. Vid supra pp. 684-7 y 723-4.

204. Louis L. MARTZ, "The Wheel and the Point: Aspects of Imagery and Theme in Eliot's Later Poetry", Sewanee Review, LV (Winter, 1947) p. 131.
205. Carta (5-VIII-1941) de T.S.E. a John Hayward, repr. en Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, London, Faber & Faber, 1978, p. 29.
206. Giorgio MELGHIORI, "The Lotus and the Rose", English Miscellany, V (1954) pp. 203-16.
207. D.H. LAWRENCE, "The Shadow in the Rose Garden", The Tales of D. H. Lawrence, London, Martin Secker, 1934, p. 126. Vid supra p. 405.
208. Clive BELL, "How Pleasant to Know Mr. Eliot", en R. MARCH (ed.), T.S. Eliot, p. 17.
209. Carta de Aldous Huxley a Julian Huxley repr. en Grover SMITH (ed.), Letters of Aldous Huxley, London, Chatto & Windus, 1969, p. 117.
210. T.S.E., ("Contribution"), en Julian HUXLEY (ed.), Aldous Huxley 1894-1963, London, Chatto & Windus, 1965, p. 31.
211. Carta de A. Huxley a Mrs. Naomi Mitchison, repr. en Grover SMITH (ed.), Letters of Aldous Huxley, p. 123 y carta a Juliette Baillot en pp. 139-40.
212. Sybille BEDFORD, Aldous Huxley: A Biography, London, Chatto & Windus, 1973, vol. I, p. 91.
213. Carta de A. Huxley a Julian Huxley, repr. en Grover SMITH (ed.), Letters of Aldous Huxley, p. 141.
214. Carta de A. Huxley a Julian Huxley en ob. cit., p. 156.
215. T.S.E., "London Letter", Dial, LXX, 4 (April, 1931), p. 452.
216. Cartas de A. Huxley a T.S.E., en ob. cit., pp. 232-3, 333-4 y 403-4.
217. Cartas de A. Huxley a T.S.E., en ob. cit., pp. 403-4 y 405-6.
218. Carta de A. Huxley a Christopher Isherwood, en ob. cit., p. 627.
219. Carta al Dr. Humphry Osmond, en ob. cit., p. 858.
220. Carta a E. Mc Knight Kauffer, en ob. cit., p. 565.
221. T.S.E., ("Contribution"), ib., p. 31.
222. Ob. cit., p. 32.
223. Buenos Aires, Argentine Association of English Culture, 1943.
224. T.S.E., "Le Roman Anglais Contemporain", ib., p. 674.
225. T.S.E., Thoughts After Lamberth, London, Faber & Faber, 1931, p. 9.
226. T.S.E., "The Prospects of Humanism, By Lawrence Hyde", English Review, LIII, 1 (June, 1931) p. 120; "Son of Woman: The Story of D. H. Lawrence. By John Middleton Murry", ib., p. 771; "Notes on the Way (I)", Time and Tide, XVI, 1 (Jan. 5, 1935) p. 6; "Letter to the Editor: Mr. Milne and War", Time and Tide, XVI, 6 (Feb. 9, 1935) p. 191.
227. A. Stuart DALEY, "Eliot's English 26, Harvard University, Spring Term, 1933", ib., p. 6.

228. Carta de T.S.E. a L. Durrell (5-XI-1937), repr. en L. DURRELL, "The Other T.S. Eliot", ib., p. 62.
229. Grover SMITH, "The Fortuneteller in Eliot's The Waste Land", American Literature, XXV, 4 (Jan., 1954) pp. 490-2.
230. Como había sugerido Lysander KEMP en "Eliot's The Waste Land, I, 43-59", Explicator, VIII (Feb., 1950) item 27.
231. Aldous HUXLEY, Crome Yellow, London, Ghatto & Windus, 1974, p. 190.
232. Carta de A. Huxley a Grover Smith, repr. por el destinatario en Letters of Aldous Huxley, p. 640.
233. Carta (10-III-1952) a la que Grover Smith se refiere en "The Fortuneteller in Eliot's The Waste Land", ib., p. 492.

XIII

ESCRITORES NORTEAMERICANOS

The lengthened shadow of a man
Is history, said Emerson

An institution is the lengthened shadow of one man

En un estudio sobre las fuentes literarias de la poesía eliotiana resulta ineludible el abordar el tema de la posible influencia de las obras pertenecientes al país de origen del autor. Nacido en San Luis (Missouri) en 1888, T.S. Eliot pasó su infancia y adolescencia en los Estados Unidos de América, donde se formó intelectualmente, primero en la Smith Academy de San Luis y posteriormente en la universidad de Harvard. Tras el curso 1910-1911 dedicado al estudio en la Sorbona, volvió a Harvard y permaneció allí varios años más.

El verano de 1914 marcó el comienzo de una nueva etapa en la vida de Eliot. A partir de entonces, después de una breve estancia en la universidad de Marburgo, se estableció definitivamente en Inglaterra y sólo realizó visitas esporádicas a su país de origen. El período comprendido entre 1915 y

"

1932 representa la más larga ausencia de su tierra natal, período que se corresponde aproximadamente con su existencia junto a su primera esposa. Poco después de contraer matrimonio, Eliot visitó a su familia en San Luis. La ruptura del poeta con Vivien coincidió con el viaje que él efectuó con el fin de pronunciar una serie de conferencias en Harvard. Desde aquel momento, los desplazamientos del escritor a los Estados Unidos estuvieron motivados por intervenciones públicas en diversas universidades hasta su última visita a Nueva York, acompañado por su esposa Valerie, en diciembre de 1963.

Un hecho conviene resaltar: Eliot, contrariamente a otros expatriados americanos, no rompió con su país. La atracción que el autor sentía por Europa se manifestó desde un primer momento y los pasos que le acercaron a ella fueron fruto de su propia voluntad. Ahora bien, tan larga permanencia en Europa no sólo fue el resultado de un deseo, sino que además hubo unas circunstancias personales que desligaron al autor de su familia y de su patria.

En primer lugar, los padres de Eliot no aprobaron el matrimonio con Vivien y, más adelante, ni la salud de ésta le permitía a ella viajar, ni a él ausentarse durante largo tiempo. La guerra representaba un grave peligro para quienes atravesaban el Atlántico y, tras ella, las dificultades económicas se convirtieron en un obstáculo más. Cuando todos estos condicionamientos desaparecieron, Eliot aprovechó las ocasiones que para ir a los Estados Unidos se le fueron presentando, aunque en realidad ya se había establecido por completo, social y profesionalmente, en Inglaterra. Sus signos externos, desde su acento hasta su forma de vestir, eran más

ingleses que americanos; había adoptado la nacionalidad británica, la Iglesia Anglicana lo contaba como uno de sus miembros y se hallaba plenamente integrado en la tradición literaria europea.

Es decir, Eliot nunca rompió con América, pero se separó de ella en parte porque la atracción que sobre él ejercía Europa era mayor y en parte por un conjunto de circunstancias que él no pudo controlar y contra las cuales tampoco luchó. Conservó el amor por su tierra, manifestado especialmente en sus últimos escritos y conferencias, pero prefirió Europa.

Sirvan estas observaciones de tipo biográfico como introducción al análisis de los elementos literarios americanos en la poesía de Eliot. Como advertencia, al mismo tiempo debe notarse que cuando el autor hablaba de "literatura americana" se refería únicamente a la elaborada en los Estados Unidos de América, sin dirigir su atención hacia el resto del continente americano (1).

Sería lógico pensar que, si Eliot nació y se educó en América, sus primeros maestros en el arte de la poesía fueron americanos. Nada más lejos de la realidad. Desde un principio el escritor rechazó a los próximos y en cambio buscó modelos lejanos en el espacio y en el tiempo. Cuando en 1953, con motivo del centenario de la universidad de Washington en San Luis, pronunció la conferencia "American Literature and the American Language", reflexionó sobre sus propios comienzos. Sin negar la importancia de los predecesores inmediatos, justificaba el comportamiento del joven que se rebela contra ellos y se interesa por obras escritas en otros tiempos, otros países y otras lenguas:

"The writers of the past, especially of the immediate past, in one's own place and language may be valuable to the young writer simply as something definite to rebel against. He will recognize the common ancestry: but he needn't necessarily like his relatives. For models to imitate, or for styles from which to learn, he may often more profitably go to writers of another country and another language, or of a remoter age." (2).

Lo que había empezado por analizar como un comportamiento general, acababa por aplicarlo a su caso concreto:

"Some of my strongest impulse to original development, in early years, has come from thinking: "there is a man who has said something, long ago or in another language, which somehow corresponds to what I want to say now; let me see if I can't do what he has done, in my own language -- in the language of my own place and time."" (3)

Tales palabras explican por qué sus primeros modelos no fueron sus compatriotas y, por el contrario, su entusiasmo se vió suscitado por otros autores.

La atención dedicada por Eliot en su crítica a la literatura americana fue muy reducida. Esporádicamente, puso de relieve ciertas deficiencias; por ejemplo, al comentar sobre el humor americano:

"The great weakness of American humour is that it usually stands at most for the hearty laugh;"

(4)

También manifestó nuevas reservas en una reseña sobre el segundo volumen de A History of American Literature, obra editada por un conjunto de estudiosos (5):

"It is inevitable that any work on American literature should contain a great deal of stuffing."

(6)

Además, al observar que las grandes figuras de la literatura americana se habían hallado aisladas, formulaba lo que para él era el defecto básico de tal literatura: su fragmentariedad y falta de coherencia.

En una colaboración publicada por la Nouvelle Revue Française en 1922, Eliot resumiría brevemente lo que había significado la literatura americana desde sus comienzos, cuando sólo podía considerarse como una derivación de la inglesa, hasta las obras más recientes. Acerca del siglo XIX comentaba:

"Au cours du XIX^e. siècle, l'ensemble de ce qui comptait dans la production littéraire américaine n'était guère qu'un dérivé local de la littérature anglaise; avec une dignité étudiée, elle restait à sa remorque, et si j'excepte quelques hommes de grande importance -- Poe, Whitman, Hawthorne -- elle se bornait à la suivre sans appor-

ter de contribution originale ou de départ nouveau." (7)

En cuanto a los contemporáneos, sus opiniones tampoco eran especialmente favorables:

"Si l'on juge leur importance artistique véritable, je ne suis pas enclin à accorder à nos contemporains en Amérique autant de valeur qu'ils s'en attribuent. Leurs oeuvres sont intéressantes, -- et l'on se rend bien compte pourquoi pour des Américains elles ont une importance souveraine-- mais elles sont intéressantes en tant que symptômes. On y sent une précipitation, une liberté, une espérance peut-être illusoire. Certains des poètes américains les plus en vue me paraissent, derrière une nouveauté et souvent une ingénuité de forme, donner expression à des pensées qui émanent d'esprits ordinaires et conventionnels: je citerai M. Masters, M. Sandburg, et M. Lindsay. Il y a en Amérique plusieurs romanciers de talent d'un intérêt local; plusieurs critiques de grand talent, mais dont les forces s'emploient surtout à ramener à l'ordre les vices et la stupidité de leur propre nation. C'est là un travail fort utile à accomplir, auquel nous devons peut-être un jour des fruits précieux, mais qui ne présente pas grand intérêt pour l'étranger." (8).

En este artículo, como en otros más, se percibe una velada repulsa por parte del crítico hacia el excesivo orgullo nacional de algunos compatriotas suyos al hablar de la literatura americana. Quizás por haber juzgado dicho orgullo como algo peligroso (él mismo hablaría más adelante del peligro que representaba el sobrevalorar lo local por el mero hecho de serlo (9)), Eliot tendió hacia el extremo opuesto y en los momentos iniciales su crítica al respecto tuvo rasgos severos.

Un intento de acercamiento y mayor comprensión vino representado por la conferencia ya citada "American Literature and the American Language". Aquí deben tenerse en cuenta dos circunstancias: la fecha, 1953, y el auditorio, en su gran mayoría formado por americanos y, más concretamente, habitantes de San Luis. Es decir, quien habla ahora no es el joven crítico que juzgaba con dureza a sus predecesores, sino el hombre maduro que expresa sus ideas de manera equilibrada, no con menos firmeza, pero sí con mayor moderación. En parte porque hubiera sido impropio de la ocasión y en parte porque probablemente prefería olvidar antiguas reticencias, centra su conferencia sobre todo lo que de positivo encuentra en la literatura americana.

Tras unos recuerdos personales de los años pasados en San Luis, Eliot aborda el tema de su disertación, comenzando por tratar la cuestión de la lengua. En cuanto a la literatura americana, aunque afirma que tal expresión tiene un significado concreto para él, estima que no es posible definirla totalmente. Alude someramente a la obra de los primeros escritores americanos y distingue a Nathaniel Hawthorne como el mejor entre los del siglo XIX en New England. Advirtiéndolo

lo que de arbitrario puede tener su elección, el crítico selecciona tres autores que han marcado hitos históricos: Poe, Whitman y Mark Twain. Pero, como si se encontrase incómodo en ese terreno y temiera que su evidente falta de entusiasmo hubiese ofendido al auditorio, pronto vuelve a relacionar el tema con su experiencia personal, justificando e intentando explicar su propia posición, en cuanto escritor, con respecto a la literatura americana. El final es ciertamente confuso, pues Eliot de manera súbita abandona el razonamiento lógico que venía siguiendo, cesa en el análisis de su propio desarrollo intelectual y comienza a hablar sobre sus contemporáneos. Las últimas palabras suscitan ya expresamente la cuestión de si Eliot es un poeta inglés o americano, pero el autor no se define y en el lector de hoy, como en el auditorio de entonces, persiste la misma interrogante.

Algo más explícito fue el escritor en una entrevista de 1959, cuando Donald Hall le preguntó por qué consideraba que su poesía pertenecía a la tradición de la literatura americana. He aquí su respuesta:

"I'd say that my poetry has obviously more in common with my distinguished contemporaries in America, than with anything written in my generation in England. That I'm sure of." (10)

Eliot asintió a la pregunta sobre si pensaba que había una conexión entre su obra poética y el pasado, pero se mostró incapaz de dar detalles:

"Yes, but I couldn't put it in any more defini-

tely than that, you see. It wouldn't be what it is, and I imagine it wouldn't be so good; putting it as modestly as I can, it wouldn't be what it is if I'd been born in England, and it wouldn't be what it is if I'd stayed in America. It's a combination of things. But in its sources, in its emotional springs, it comes from America."

(11)

Así pues, como conclusión, podría establecerse que Eliot, hacia el final de su vida, insistió particularmente sobre el hecho de que sus raíces habían sido americanas. En cuanto al pertenecer a la literatura inglesa o a la americana, parece que en un principio él deseó integrarse en la tradición europea, aunque en sus últimos años se manifestó muy consciente de los elementos americanos en su obra. Probablemente él pensaba en su propio caso cuando, al término de "American Literature and the American Language", hablaba del poeta que no encaja exactamente ni en la "tradición" inglesa ni en la americana, pues se halla entre las dos:

"I do not think that a satisfactory statement of what constitutes the difference between an English and an American "tradition" in poetry could be arrived at: because the moment you produce your definition, and the neater the definition is, the more surely some poet will turn up who doesn't fit into it at all, but who is nevertheless definitely either English or American." (12)

Hasta aquí se ha tratado la actitud de Eliot hacia su país de origen y hacia la literatura norteamericana en general. En este sentido son dignos de reseñar los esfuerzos de los críticos que han explorado las posibilidades de dar un mayor énfasis a la continuidad entre la obra de Eliot (tanto poética como crítica) y los antecedentes americanos (13).

Son numerosos los estudios que han tenido como objeto el analizar las relaciones de Eliot con determinados autores pertenecientes a la literatura norteamericana, pero, en la mayoría de los casos, la influencia directa de tales autores sobre su poesía ha sido o imperceptible o difícilmente demostrable. Como ilustración, puede citarse el ejemplo de Edgar Allan Poe, a quien Eliot dedicó atención crítica (14), pero cuya obra aparentemente no afectó de manera directa a la poesía eliotiana.

Algo parecido, no igual, sucedió con Emerson. Entre Eliot y Emerson las divergencias ideológicas fueron profundas, lo cual explica el disgusto del primero hacia el pensamiento del segundo y el fuerte contraste entre sus respectivas obras. A título anecdótico, conviene recordar la forma en que Eliot ridiculizó el concepto del hombre y de la historia que tenía Emerson:

(The lengthened shadow of a man
Is history, said Emerson
Who had not seen the silhouette
Of Sweeney straddled in the sun.)
("Sweeney Erect", 25-8)

Como bien ha indicado Robert G. Cook (15), se trata de una referencia al siguiente pasaje de "Self-Reliance":

"Every true man is a cause, a country and an age; requires infinite spaces and numbers and time fully to accomplish his design; -- and posterity seem to follow his steps as a train of clients. A Man Caesar is born, and for ages after we have a Roman Empire. Christ is born, and millions of minds so grow and cleave to his genius that he is confounded with virtue and the possible of man. An institution is the lengthened shadow of one man; as Monachism, of the Hermit Anthony; the Reformation, of Luther; Quakerism of Fox; Methodism of Wesley; Abolition, of Clarkson. Scipio, Milton called "the height of Rome", and all history resolves itself very easily into the biography of a few stout and earnest persons." (16).

Con sus versos, Eliot pone de relieve la ingenuidad de Emerson, quien había pensado que los grandes hombres hacen la historia, olvidando que en ésta también intervienen hombres vulgares como Sweeney.

Por otra parte, se ha observado que Prufrock encarna la antítesis del hombre que preconiza Emerson (17). Asimismo se ha comentado, admitiendo las diferencias básicas entre ellos, que Emerson y Eliot coincidieron en algunos puntos (18) e incluso, entre los numerosos precedentes del "objective correlative", se apuntó la posibilidad de que Emerson hubiera vislumbrado tal proceso aunque no hubiese emplea-

do aquel término (19). Ahora bien, aún quienes especulan con la deuda de Eliot hacia la tradición de New England no han sido capaces de demostrar en qué modo concreto la obra de Emerson pudo influir sobre la poesía eliotiana.

También resulta curioso el caso de Herman Melville, cuyo influjo sobre Four Quartets negó Eliot de manera expresa, advirtiéndole no haber leído nunca Redburn, obra de la cual se sugirió que un pasaje pudo haber inspirado la primera parte de "The Dry Salvages". El testimonio se halla en una carta personal de Helen Gardner que esta última ha reproducido en The Composition of Four Quartets:

"The other point is that I have never read or even heard of the book by Herman Melville. American critics and professors have been so excited about Melville in the last ten years or so that they naturally take for granted that everybody has read all of his books, but I imagine that bell buoys sound very much the same the world over." (20)

Mayor detenimiento exige el tratar las relaciones de Eliot con otros dos autores: Walt Whitman y Mark Twain.

A lo largo de sus ensayos, Eliot se refirió a Walt Whitman en diversas ocasiones. Primero lo citó como uno de los tres autores americanos importantes que no se limitaron a seguir "a remolque" de la literatura inglesa, sino que se esforzaron por aportar una contribución original (21). Más adelante, en una reseña sobre la biografía Whitman: An

Interpretation in Narrative, elucubró sobre las similitudes entre el escritor americano y Tennyson (22). Como tal comparación provocara sorpresa (23), Eliot se reafirmó en sus opiniones e incluso las apoyó con nuevos argumentos, a través de los cuales se comprueba que el crítico elogiaba a Whitman especialmente como gran maestro de la versificación (24). En 1928 confesó haber leído a Whitman mucho después de 1908-1909 y para ello haber tenido que superar una aversión hacia su forma y hacia gran parte de su contenido (25). Finalmente, en la conferencia "American Literature and the American Language", sugirió que la influencia sobre la poesía moderna atribuida a Whitman se había exagerado y trató de explicar por qué éste tuvo tantos imitadores (26).

Las relaciones entre Whitman y Eliot han sido exhaustivamente estudiadas por Sydney Musgrove en un libro que ha suscitado algún interés por el tema y dado lugar a una serie de artículos en el mismo sentido por parte de otros investigadores (27). La primera parte de T.S. Eliot and Walt Whitman es un análisis de la relación literaria entre ambos autores. Musgrove pone en duda la afirmación de Eliot según la cual éste no habría leído a Whitman hasta mucho después de 1908-1909, especula sobre la naturaleza de la aversión sentida por el poeta hacia el contenido de la obra de Whitman y busca paralelismos en el ritmo, el estilo, las imágenes y los símbolos de los dos escritores. En la segunda parte del libro se consideran detalles concretos que Eliot pudo tomar de Whitman para incorporarlos a su propia poesía. El mismo Musgrove admite que muchos de sus ejemplos pudieran ser meras coincidencias y en realidad ésta es la impresión que recibe el lector de T.S. Eliot and Walt Whitman:

que la mayoría de los versos comparados sólo tienen cierta similitud, como la que se encontraría entre dos poetas tomados al azar, pero no se demuestra que Whitman haya inspirado directamente a Eliot. La parcialidad de Musgrove, tan admirador de Whitman como detractor de Eliot (a quien juzga casi como un simple imitador del primero), y su empeño por llevar las comparaciones hasta el absurdo restan mérito a su obra. Además, la mayoría de los versos que Musgrove presenta como afectados por Whitman tienen su origen bien atestiguado en la producción de otros autores.

En la misma línea que Sydney Musgrove, Philip Hobsbaum ha seguido poniendo de manifiesto paralelismos verbales entre las obras de ambos autores e incluso ha afirmado que la elegía dedicada al Presidente Lincoln influyó de manera decisiva sobre Eliot (28). También Philip Williams se ha situado en la corriente iniciada por Musgrove, cuyas teorías acepta en conjunto, aunque difiera en algunos puntos y examine asimismo los influjos que Eliot y Whitman compartieron al encontrarse en una misma tradición literaria (29).

Sin intentar establecer una relación de influencia, James E. Miller comparó la obra de Eliot con la de Whitman y llegó a la conclusión de que bajo las divergencias entre ambas se pueden hallar algunos paralelismos (30). Considerando a Eliot y a Whitman como dos polos que encarnan direcciones diametralmente opuestas, Juan M. de la Cruz también ha descubierto una cierta semejanza temática entre dos obras que difieren en numerosos aspectos (31).

A la vista de los estudios monográficos sobre la cuestión y situando esta última en el más amplio contexto de un estudio general sobre las fuentes literarias de la poesía eliotiana, puede concluirse que Whitman estuvo muy lejos

de ser uno de sus principales inspiradores. Investigando cómo pudo afectar la obra de Whitman a la de Eliot sólo se han probado convincentemente paralelismos y coincidencias que de ningún modo constituyen una auténtica influencia.

El caso de Mark Twain ha recibido menor atención por parte de los críticos. Eliot se refirió a él tarde en su vida pues, por extraño que parezca, The Aventures of Huckleberry Finn no se encontró entre sus lecturas juveniles. El poeta dió a conocer este detalle en 1950 al escribir el prólogo a una nueva edición de dicha obra (la más famosa de Samuel L. Clemens), indicando que la había leído sólo unos años antes. Claramente, lo que más le atrajo del libro fué el simbolismo del Río, el río Mississippi, a lo largo del cual se desarrolla toda la acción:

"The River gives the book its form. But for the River, the book might be only a sequence of adventures with a happy ending. A river, a very big and powerful river, is the only natural force that can wholly determine the course of human peregrination."

"Thus the River makes the book a great book. As with Conrad, we are continually reminded of the power and terror of Nature, and the isolation and feebleness of Man ." (32)

En la conferencia "American Literature and Language", Mark Twain fue uno de los tres autores americanos seleccionados

por Eliot, quien esta vez puso especialmente de relieve el mérito del novelista descubridor de una nueva forma de escribir, válida no sólo para él, sino para otros también. Según el crítico, Mark Twain se contaría entre los pocos escritores que han renovado el lenguaje y, al hacerlo, han "purificado el dialecto de la tribu" (33). Se vuelve a resaltar el papel del río Mississippi en The Adventures of Huckleberry Finn y se compara con el río Congo de Joseph Conrad:

"(...) the Mississippi of Mark Twain is not only the river known to those who voyage on it or live beside it, but the universal river of human life -- more universal, indeed, than the Congo of Joseph Conrad. For Twain's readers anywhere, the Mississippi is the river. There is in Twain, I think, a great unconscious depth, which gives to Huckleberry Finn this symbolic value: a symbolism all the more powerful for being uncalculated and unconscious." (34)

En cuanto a la influencia de Mark Twain, sólo parece existir un pasaje en la obra poética de Eliot que quizás se vio directamente afectado por The Adventures of Huckleberry Finn, pero sobre esta cuestión nada se puede asegurar con absoluta certeza. En 1950 el poeta dijo que había leído el libro unos años antes, sin especificar cuántos; por ello tal lectura pudo preceder a la elaboración de "The Dry Salvages" (1941), aunque también es posible que fuera posterior.

A través de los primeros versos de "The Dry Salvages" Eliot evoca el río Mississippi, tantas veces contemplado durante su infancia en San Luis:

I do not know much about gods; but I think that the
river
Is a strong brown god -- sullen, untamed and intract-
able,
Patient to some degree, at first, recognised as a
frontier;
Useful, untrustworthy, as a conveyor of commerce;
Then only a problem confronting the builder of bridges.
The problem once solved, the brown god is almost
forgotten
By the dwellers in cities -- ever, however, impla-
cable,
Keeping his seasons and rages, destroyer, reminder
Of what men choose to forget. Unhonoured, unpropiti-
ated
By worshippers of the machine, but waiting, watch-
ing and waiting.

("The Dry Salvages", 1-10)

Como se ha podido comprobar, el tratamiento que ha hecho el poeta del Mississippi no consiste en una mera descripción del paisaje, sino en un intento de descubrir el significado profundo del Río. En su dimensión simbólica, lo más probable es que el pasaje estuviera al menos parcialmente inspirado por "The Heart of Darkness", el relato de Conrad que Eliot había leído años antes y en el cual le impresio-

nó de manera especial el papel que desempeña el río Congo, hasta el punto de que sus huellas quedaron impresas en The Waste Land (35). Sobre si Mark Twain ejerció aquí su influencia directa, el crítico que mejor ha estudiado este asunto no ha querido pronunciarse. Lois A. Cuddy, en lugar de sugerir que Eliot compuso la primera parte de "The Dry Salvages" con el libro de Twain en mente (cosa que un investigador menos prudente se habría apresurado a afirmar), se ha limitado a explicar cómo empleó el poeta su introducción a The Adventures of Huckleberry Finn para iluminar su Cuarteto (36). Los versos iniciales del tercero de los Four Quartets quedan comentados con el siguiente párrafo, en el cual su autor relaciona el río presentado en Huckleberry Finn con su propia experiencia del mismo en San Luis:

"But the river with its strong, swift current is the dictator to the raft or to the steamboat. It is a treacherous and capricious dictator. At one season, it may move sluggishly in a channel so narrow that, encountering it for the first time at that point, one can hardly believe that it has travelled already for hundreds of miles, and has yet many hundreds of miles to go; at another season, it may obliterate the low Illinois shore to a horizon of water, while in its bed it runs with a speed such that no man or beast can survive in it. At such times, it carries down human bodies, cattle and houses. At least twice, at St. Louis, the western and eastern shores have been separated by the fall

of bridges, until the designer of the great Eads Bridge devised a structure which could resist the floods. In my own childhood, it was not unusual for the spring freshet to interrupt railway travel;" (37)

La introducción escrita por Eliot muestra que la idea del río como un dios (expresada en Four Quartets) se acerca más al concepto de Mark Twain que al de Conrad:

"Conrad remains always the European observer of the tropics, the white man's eye contemplating the Congo and its black gods. But Mark Twain is a native, and the river God is his God. It is as a native that he accepts the River God, and it is the subjection of Man that gives to Man his dignity. For without some kind of God, Man is not even very interesting." (38)

Si Eliot había leído The Adventures of Huckleberry Finn antes de escribir "The Dry Salvages" es seguro que la dimensión del río que presenta Mark Twain influyó sobre sus versos. Ahora bien, si la lectura de la novela tuvo lugar en fecha posterior a la elaboración de su poema, la mencionada sección habría tenido como fuentes principales la experiencia personal del autor en San Luis y el particular tratamiento que había dado Conrad al río Congo en "The Heart of Darkness". En este último caso, The Adventures of Huckleberry Finn, en lugar de inspirar al poeta, habría confirmado su visión e incluso permitido profundizar en el alcance

de los versos escritos algún tiempo antes; entonces Eliot, satisfecho por haber hallado en otra obra lo que él habría vislumbrado independientemente, habría desarrollado en prosa (a través de la introducción al libro de Mark Twain) lo que en verso quedaba expresado poéticamente en forma sintética.

Con la brevedad que merece el tema, hemos aludido al modo en que diversos escritores norteamericanos afectaron al poeta. Ahora bien, existen otros dos autores cuyas obras constituyeron para la poesía de Eliot una fuente algo más importante que las de los anteriormente citados. Se trata de Henry Adams y Henry James que, por dicho motivo, serán objeto de estudio en los dos apartados siguientes.

Finalmente, es obligado mencionar aquí el nombre de Ezra Pound que, habiendo nacido en América, también pasó gran parte de su vida en Europa. Pero, por las peculiares circunstancias que convergen en este caso, ha parecido preferible dedicarle una atención especial en un capítulo completo, el último del presente trabajo.

Tras estas consideraciones acerca de los elementos literarios americanos en la poesía de Eliot, puede aceptarse como conclusión que el poeta no tomó a los escritores compatriotas suyos como modelos. Su vocación europea le impulsó a buscar sus maestros fuera de su país. Primero a través de las obras europeas leídas con avidez en San Luis y en Harvard, después por medio ya no sólo de la literatura, sino de la vida misma, Eliot se integró totalmente en Europa. Durante su juventud trató con cierta severidad a

su país de origen, pero en su madurez volvió la vista atrás y reconoció que sus raíces eran americanas. Hacia el final de su existencia, sentimentalmente más unido que nunca a su tierra natal pero también completamente establecido en Inglaterra, se juzgó a sí mismo como poeta perteneciente a la tradición americana. Quizás esa vocación europea que Eliot compartió con otros más sea una de las principales características del escritor americano con grandeza universal.

HENRY ADAMS (1838-1918)

"dogwood and the judas-tree"

dogwood and chestnut, flowering judas.

Eliot publicó una nota bibliográfica, titulada "A Sceptical Patrician" (39), acerca de The Education of Henry Adams (40). En ella comentaba la obra y analizaba la figura de su autor, Henry Adams, a quien consideraba falto de personalidad e inestable. La reseña es prueba de que Eliot había leído The Education antes de mayo de 1919, pero no de cuánto tiempo antes de esa fecha. The Education fue escrita en 1905; en 1907 se imprimió una edición privada de cien ejemplares que el autor distribuyó entre sus amigos (41) y se publicó de forma póstuma en 1919, precedida de un prólogo advirtiendo que se editaba como en 1907 con las correcciones añadidas al margen por el autor.

Para escribir su nota bibliográfica, Eliot debió de consultar la edición de 1919, pero es posible que hubiera leído con anterioridad la de 1907. Henry Adams hizo comentarios tan negativos sobre Harvard, que Charles W. Eliot le devolvió su ejemplar (42). No es extraño, pues, que la anécdota suscitase cierto interés entre los alumnos de Harvard por conocer la obra, de la cual había un ejemplar

a disposición del público en la Massachusetts Historical Society, aparte de los que podían circular privadamente (43).

El detalle de si Eliot conoció el libro de Adams de 1919 o si ya lo había leído antes de 1910 carecería de importancia si no fuera porque de él depende que The Education pueda ser fuente de "The Love Song of J. Alfred Prufrock". G.M. Spangler argumenta que sí lo fue (44).

Spangler opina que los versos:

I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas
("The Love Song", 73-4)

pueden haber sido inspirados por:

"One was almost glad to act the part of
horseshoe crab in Quincy Bay, and admit that
all was uniform --that nothing ever changed--"
(45)

Con estas palabras Adams repite el deseo expresado unas páginas antes:

"Adams would have liked to begin afresh
with the Limulus [horseshoe crab] and Lepidos-
teus in the waters of Braintree, side by side
with Adamses and Quincys and Harvard College,
all unchanged and unchangeable since archaic

time; but what purpose would it serve? A seeker of truth -- or illusion -- would be none the less restless, though a shark!" (46).

Spengler advierte que el deseo sentido por Prufrock de retroceder a un estado tranquilo, sin problemas, es un paralelo exacto del imaginado por Adams. Además, basándose en afirmaciones contenidas en "A Sceptical Patrician" acerca de Henry Adams, afirma que Eliot consideraba al autor de The Education como una especie de Prufrock.

F.O. Matthiessen (47) llamó la atención hacia un fragmento de The Education como fuente del verso 21 de "Gerontion":

In depraved May, dogwood and chestnut, flower-
ing judas

Se trata del pasaje, al comienzo del capítulo XVIII, en que Adams describe la riqueza pagana de la primavera en Maryland:

"The Potomac and its tributaries squandered beauty (...). Here and there a Negro log cabin alone disturbed the dogwood and the judas-tree (...). The brooding heat of the profligate vegetation; the cool charm of the running water; the terrific splendor of the June thunder-gust in the deep and solitary woods, were all sensual, animal, elemental. No European spring had shown him the same intermixture of delicate grace and

passionate depravity that marked the Maryland May. He loved it too much as if it were Greek and half human" (48).

También se ha sugerido que los siguientes versos:

What will the spider do,
Suspend its operations, will the weevil
Delay?

("Gerontion", 65-7)

han sido modelados sobre la analogía que presenta Adams entre la araña en su tela y el hombre como ser intelectual:

"The movement of forces controls the progress of his [man's] minds, since he can know nothing but the motions which impinge on his senses, whose sum makes education (...) For convenience as an image, the theory may liken man to a spider in its web, watching for chance prey. Forces of nature dance like flies before the net, and the spider pounces on them when it can." (49)

George Monteiro pone de relieve cómo la pregunta retórica del poema que contiene la imagen de la araña como símbolo del intelectual precede a una serie de imágenes sobre fuerzas destructivas (50).

La visión de la historia como caos que aparece en "Gerontion" puede compararse con la presentada en The Education (51), en especial cuando Adams trata sobre la cre-

ciente complejidad del conocimiento humano y, refiriéndose al historiador, escribe:

"In 1900 he entered a far vaster universe, where all the old roads ran about in every direction, overrunning, dividing, subdividing, stopping abruptly, vanishing slowly, with side-paths that led nowhere, and sequences that could not be proved" (52).

Finalmente, ha sido citado el siguiente pasaje de The Education como posible inspirador de "Animula":

"Every fabulist has told how the human mind has always struggled like a frightened bird to escape the chaos which caged it; how -- appearing suddenly and inexplicably out of some unknown and unimaginable void; passing half its own life in the mental chaos of sleep; victim even when awake, to its own ill-adjustment, to disease, to age, to external suggestion, to nature's compulsion; doubting its sensations, and, in the last resort, trusting only to instruments and averages -- after sixty or seventy years of growing astonishment, the mind wakes to find itself looking blankly into the void of death. That it should profess itself pleased by this performance was all that the highest rules of good breeding could ask; but that it should actually be satisfied would prove that it existed only as idiocy" (53).

Aún admitiendo que los críticos hayan señalado acertadamente The Education of Henry Adams como fuente de la poesía de Eliot, el influjo no deja de ser secundario y accidental.

HENRY JAMES (1843-1916)

The gondola stopped, the old palace was there;
 (...) "How charming! It's gray and pink!"

-- the gondola stopped, the old palace was there,
 how charming its grey and pink --

La primera referencia que hizo Eliot sobre Henry James apareció en una recensión publicada en 1909 por el Harvard Advocate. Aquí, el crítico comparaba el estilo de James Huneker con el de Henry James y observaba cómo los dos tenían en común una cualidad conversacional que él definía así:

"(...) what I would call a conversational quality; not conversational in admitting the slipshod and maladroit, or a meagre vocabulary, but by a certain informality, abandoning all the ordinary rhetorical hoaxes for securing attention." (54)

Como bien indica Alan Holder, la fuente del interés que experimentaba Eliot por el estilo conversacional de James

(tema que volvería a tratar en 1931 con más detalle) era probablemente su deseo de escribir poesía relacionada, aunque no idéntica al habla (55).

En enero de 1918, Eliot publicó "In Memory of Henry James", donde elogiaba al escritor como novelista, pero manifestaba serias reservas acerca de su crítica literaria (56). Unos meses más tarde se reimprimió este ensayo, bajo el título de "In Memory", junto con "The Hawthorne Aspect" en un número de Little Review dedicado a Henry James (57).

En "The Hawthorne Aspect" Eliot considera a James un continuador del genio de Nueva Inglaterra y, advirtiéndole que su deuda hacia otros escritores es muy reducida, lo compara especialmente con Hawthorne. En el ensayo se ponen de relieve las cualidades del novelista y se evoca su grandeza con los siguientes términos:

"James's greatness is apparent both in his capacity for development as an artist and his capacity for keeping his mind alive to the changes in the world during twenty-five years." (58)

Esta admiración hacia James era compartida por Pound (59), quien influyó en los ensayos escritos sobre el tema por Eliot cuando éste trabajaba en The Egoist:

"The influence of Pound at that time may be detected (...) in my papers on Henry James, an author whom Pound much admired, but for whom my own enthusiasm has somewhat flagged." (60)

La pérdida de entusiasmo a la que se refieren dichas palabras tardó aún bastante tiempo en percibirse. Por ejemplo, en un ensayo de 1923, destinado a lectores franceses, se vierten opiniones muy favorables sobre Henry James. Aquí el crítico insiste en la necesidad de que la obra jamaesiana sea leída en su totalidad para poder así captar a la vez su unidad y su progresión. Más adelante deplora el tratamiento recibido por el novelista en Inglaterra:

"James a subi le destin ordinaire de ceux qui, en Angleterre, ont proclamé sans faiblesse l'importance du métier. Sa technique a reçu le genre d'éloges que l'on a coutume d'accorder à quelque inutile, laid, et ingénieux morceau de bois sculpté dont la production a exigé beaucoup de temps; et on lui reproche de tous côtés de n'avoir pas réussi à faire précisément ce qu'il n'a point tenté de faire." (61)

Eliot piensa que James, en lo que se refiere a Inglaterra, no cometió faltas de observación en aquello que deseaba observar. La visión de una sociedad ideal le poseía, y así él no imaginaba, sino que veía en realidad entre los miembros de tal sociedad.

A lo largo del ensayo se van enumerando los aspectos más positivos de James:

"Et personne, en somme, n'a jamais mieux perçu, soit avec plus de douceur, soit avec moins d'amertume, la dissemblance du possible et du réel." (62)

El ejemplo que proporciona James no es el de un estilo para imitar, sino el de una gran integridad y una visión exigente. Eliot resalta ante todo el esfuerzo y la preocupación de James por conseguir la expresión exacta. James no aportó "ideas", sino un nuevo universo de pensamiento y de sentimiento. Al comparar el universo de Dostoievsky con el de James, el crítico se inclina a pensar que:

"(...) l'esprit de James, à tel point moins violent, à tel point plus raisonnable et plus résigné que celui du Russe, ne lui cède point en profondeur, et qu'il est plus utile, plus applicable à notre avenir" (63).

En un nuevo artículo, publicado algunos años más tarde en la misma revista francesa (64), Eliot volvió a tratar de James, aplicándole un párrafo que éste había escrito sobre Hawthorne en 1879:

"Le charme (des oeuvres les moins importantes de Hawthorne) vient de ce qu'elles nous font entrevoir un grand espace, le mystère complet et profond de l'âme et de la conscience de l'homme. Elles sont morales et leur intérêt est moral; elles vont plus loin que les simples accidents et conventions, que les événements superficiels de la vie. Ce qui est beau chez Hawthorne c'est son goût pour la psychologie plus profonde et son effort, à sa manière, pour se familiariser avec elle" (65).

Eliot contrasta la psicología profunda, que era el objeto de James, con la psicología menos profunda de los novelistas contemporáneos. La búsqueda de un principio de unidad dentro de la diversidad de temas y formas de la novela contemporánea en Inglaterra y América le lleva a Henry James. Todas las novelas contemporáneas están desprovistas de algo que posee James: "la preocupación moral". Como Eliot piensa que tal preocupación se está implantando cada vez más en el espíritu de quienes saben pensar y sentir, concluye que la novela contemporánea inglesa está retrasada. Eliot afirma que casi todas las novelas contemporáneas (conocidas por él) o se inspiran en un estudio psicoanalítico o están influenciadas por la atmósfera creada por el psicoanálisis; el resultado es siempre una pérdida de la seriedad y la profundidad que James buscó.

Ciertas reservas hacia James (aunque sólo en cuanto crítico-literario y no como novelista) aparecieron en la introducción al libro de Wilkie Collins, The Moonstone (66). No se trata de un ataque directo, es una restricción (parecida a la que ya expresó en "In Memory") en medio de los elogios que le venía dedicando y que aún aparecen aquí:

"Perhaps Henry James -- who in his own practice could be not only "interesting", but had a very cunning mastery of the finer melodrama -- may have had as a critic a bad influence"(67).

En 1930, Eliot mencionó de nuevo a James en otro ^{de sus} ensayos: "Arnold and Pater" (68). En 1931 volvió a estudiar el tema del estilo conversacional, que había tratado ya en 1909 al

mencionar por primera vez a James, y, a modo de ilustración, tomó al novelista como ejemplo:

"Henry James's later style, for instance, is not exactly a conversational style; it is the way in which the later Henry James dictated to a secretary." (69)

Para la lista de lecturas del curso sobre Literatura Inglesa Contemporánea que Eliot dio en la Universidad de Harvard durante la primavera de 1933 tan sólo seleccionó una novela de James: The Ambassadors. Una de las preguntas optativas incluida en el examen consistía en comentar la siguiente cita de Van Wyck Brooks:

"He [Henry James] carried to its utmost limits, to the limits virtually of the impossible, the objective psychological novel." (70)

Eliot juzgó oportuno que volviesen a publicarse en 1943 sus dos artículos de 1918 sobre James. Aparecieron en Estados Unidos bajo el título de "Henry James" en la obra The Shock of Recognition, editada por Edmund Wilson (71). Cuatro años después, se publicaron de nuevo, esta vez en Inglaterra, incluidos en la obra editada por F.W. Dupee, The Question of Henry James (72).

A partir de estos momentos, hay un silencio acerca de James en la obra crítica de Eliot hasta que, en una conferencia pronunciada en 1961, recordando su entusiasmo juvenil por James, constataba que había decaído (73).

La actitud personal de Eliot hacia Henry James a lo largo de los años se refleja en su poesía de una manera consecuente. La lectura atenta y entusiasta de los primeros años se traduce en una influencia sobre los poemas iniciales que se va borrando con el tiempo. En el caso de James, cuando se habla de influencia sobre Eliot no deben buscarse similitudes textuales, como sucede con otros autores, sino una similitud de situaciones, atmósfera y tono. En este sentido, los poemas de Eliot bajo un influjo de James, que no descarta la fusión en ellos de materiales procedentes de otros autores, son: "The Love Song of J. Alfred Prufrock", "Portrait of a Lady", "Aunt Helen" y "Cousin Nancy", cuyos protagonistas son puramente jamesianos. Posteriormente, aún se aprecian elementos de James en "Burbank with a Baedeker", "Bleistein with a Cigar", The Waste Land y The Family Reunion.

Ya Grover Smith calificó "The Love Song" de jamesiano y apuntó concretamente al relato "Crapy Cornelia" como posible inspirador de la configuración general y de ciertos detalles ornamentales del poema (74). White-Mason se asemeja a Prufrock en que ambos son hombres frustrados, indecisos y preocupados por su edad. Pero "The Love Song" quizás debe aún más a otro relato de James: "The Beast in the Jungle". John Marcher es el hombre meditativo, replegado sobre sí mismo, preocupado únicamente por su propia persona, tímido, aprensivo, desconcertado ante la gente, separado de los demás, incapaz de comprender el amor de May Bartram y de responder con el suyo propio. Estas características, junto con el hecho de haber dejado pasar el tiempo sin haber actuado como debieran por falta de decisión en el momento oportuno, acercan a Marcher y a Prufrock (75). Algunos de-

talles son similares: el nuevo encuentro entre John Marcher y May Bartram (tras una separación de diez años) tiene lugar en una tarde de octubre (76), como el soliloquio de Prufrock. En ambas obras encontramos una misma sociedad elegante que sirve de marco para el desarrollo de la acción; si las damas van y vienen en "The Love Song" hablando de Miguel Angel, en "The Beast in the Jungle" se tiene la misma sensación de espacio en los grandes salones por los que pasean los invitados unidos en conversaciones agradables (77). Aparte del parecido evidente entre los protagonistas, la atmósfera general y algunos detalles en particular, lo más interesante es ver cómo "the overwhelming question" de Prufrock se corresponde exactamente con "the beast in the jungle". May recuerda así la confidencia que Marcher le hizo en Sorrento:

"You said you had had from your earliest time, as the deepest thing within you, the sense of being kept for something rare and strange, possibly prodigious and terrible, that was sooner or later to happen to you, that you had in your bones the foreboding and the conviction of, and that would perhaps overwhelm you." (78)

y sobre la cual Marcher puntualiza:

"Well, say to wait for -- to have to meet, to face, to see suddenly break out in my life".
(79)

La pregunta que Prufrock no se atreve a formular es la misma que Marcher encuentra al final de su vida, cuando ya es demasiado tarde:

"This conjoined itself still with another,
the really stupefying consciousness of a ques-
tion that he would have allowed to shape
itself had he dared." (80)

Ni "the beast in the jungle" ni "the overwhelming question" llegan a definirse concretamente, ambas quedan esbozadas y en torno a ellas permanece un cierto misterio.

En "Portrait of a Lady" se da la coincidencia en el título con la novela homónima de James, hecho que probablemente no se debió a la mera casualidad, sino al deseo de evocar un ambiente jamesiano con la simple lectura del título del poema. La dama que inspiró a Eliot fue un personaje real, al igual que la situación, pues ella estaba enamorada de un joven amigo de Eliot. A pesar de que el poeta no deseaba difundir el nombre de la señora, quienes estaban al corriente del asunto la reconocieron inmediatamente. Conrad Aiken no sólo supo identificar a los personajes, sino que además se refirió al carácter jamesiano de la señora:

"Just as the oh so precious, the oh so exquisite, Madelaine, the Jamesian lady of ladies,
the enchantress of the Beacon Hill drawing-room
— who, like another Circe, had made strange
shapes of Wild Michael and the Tsetse -- was
afterwards to be essentialized and ridiculed

(and his own pose with it) in the Tsetse's
Portrait d'une Femme." (81)

Una simple lectura del poema recuerda a una de esas damas de la alta sociedad, enamorada, fina, elegante, con poses algo artificiales y coqueta, que James retrató admirablemente y con absoluto realismo. Pero no sólo la señora es jamesiana, también lo es el ambiente en que se mueve, el "bric-à-brac" del salón (82), las conversaciones banales sobre temas artísticos mezcladas con alguna leve alusión a los sentimientos, los encuentros en diversas estaciones del año (83) y el amor femenino no correspondido evocan el clima de las novelas de James. Grover Smith ha dirigido la atención concretamente hacia The Ambassadors, donde ha encontrado detalles similares (84). Al comentar las palabras de la dama:

"My buried life, and Paris in the Spring"
 ("Portrait of a Lady", 53)

recuerda las de Lambert Strether:

"As such plans as these had come to nothing, however, in respect to acquisitions still more precious, it was doubtless little enough of a marvel that he should have lost account of that handful of seed. Buried for long years in dark corners at any rate these few germs had sprouted again under forty-eight hours of Paris."
 (85).

De la misma manera en que la señora de "Portrait of a Lady" insiste en llamar "amistad" la relación entre ella y el joven, a quien califica de "amigo", Mme. de Vionnet se despide de Strether:

"What's cheerful for me" she replied, "is that we might, you and I, have been friends".
(86)

También de "Crapy Cornelia" pudo tomar Eliot algunos elementos para "Portrait of a Lady". Por ejemplo, la idea de que Mrs. Worthington ha preparado la sala para recibir a White-Mason como si fuera el escenario de un teatro:

"(...) almost as if the curtain rose for him to the first act of some small and expensively mounted comic opera." (87)

pudo inspirar una comparación parecida:

You have the scene arrange itself
(...)
An atmosphere of Juliet's tomb
("Portrait of a Lady", 2, 6)

El epígrafe de "Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar" está formado por un conjunto de citas procedentes de seis obras diferentes y que tienen en común el referirse a Venecia. F.O. Matthiessen identificó tres de ellas, entre las cuales estaba:

-the gondola stopped, the old palace was
there, how charming its grey and pink-

cuyo origen encontró en The Aspern Papers, y añadía el siguiente comentario:

"Eliot was fascinated by the way in which James did not simply relate but made the reader co-operate; by the richness of his "references"; by the way, for example, in The Aspern Papers, he managed to give the whole feeling of Venice by the most economical strokes. Indeed, Eliot has said that the method in his story -- "to make a place real not descriptively but by something happening there"-- was what stimulated him to try to compress so many memories of past moments of Venice into his dramatic poem, superficially so different from James, "Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar"." (88)

Jane Worthington, al estudiar los epígrafes de los poemas de Eliot, aludió a Matthiessen y añadió simplemente que el poeta había modificado la cita (89). Más tarde, John Espery (90), sin poner en duda el origen último de la cita, que en The Aspern Papers figuraba así:

"The gondola stopped, the old palace was
there; it was a house of the class which in
Venice carries even in extreme dilapidation the
dignified name. "How charming! It's gray and
pink!" my companions exclaimed; and that is the

most comprehensive description of it" (91).

precisó que Eliot la había tomado de la obra Henry James.

A Critical Study de Ford Madox Ford:

"Bric-à-brac, pallazzi, châteaux, haunts of ancient peace -- these the pilgrim found in matchless abundance, in scores, in hundreds. Poynton, Matcham, Lackley, Hampton..." "The gondola stopped; the old palace was there. How charming! it's grey and pink..." (92).

Efectivamente, salvo la puntuación, Eliot ha reproducido las alteraciones de la cita introducidas por Ford Madox Ford. En realidad, la alusión a James no varía por el hecho de haber empleado la fuente original o una intermedia, y el conocer ésta no aporta ningún dato para una mejor comprensión del poema. Sin embargo, parece demasiado fuerte el ataque que recibe J.J. Espey de parte de S. Bergsten por el simple hecho de haber observado algo que a este último le parece irrelevante (93). La contribución de Espey no interesa al gran público, pero es un detalle exacto que el erudito debe reseñar. Otro detalle curioso indicado por Espey es que la obra de Ford Madox Ford conduce al fragmento siguiente del epígrafe: "goats and monkeys" (cuyo origen último está en Othello, IV, I, 247 (94)). La primera referencia se encuentra en Henry James. A Critical Study, una página antes que la cita sobre Venecia:

"Or perhaps the last words of The Madonna of the Future may enshrine the final message: "I seemed to catch the other (...) echo: "Cats and monkeys, monkeys and cats -- all human life is there"". But that is perhaps too much of an echo of the Beautiful Genius to be true James!" (95).

La segunda está un poco más adelante:

"For the Russian [Turgenev] could never have written The Turn of the Screw; and, if he could have given us Daisy Miller, he certainly could not have written: "Cats and monkeys, monkeys and cats -- all human life is there..." (96)

Una vez hechas estas precisiones, y volviendo a lo esencial, podemos afirmar que Eliot quiso evocar conscientemente The Aspern Papers, obra que para él era un símbolo de la Venecia contemporánea. La cita, tal como figura en el epígrafe (en una forma más condensada que la original de James), es muy apropiada para el poema al que precede y sobre el cual se ha dicho:

"The poem, therefore, is a sort of Henry James novel in miniature" (97).

En los borradores de The Waste Land, la segunda parte del poema presenta, escrito a máquina, el título de IN THE CAGE. Tras haberlo tachado con unos trazos horizontales, el propio Eliot puso a mano el título definitivo: "A Game of Chess" (98). En las notas de la edición preparada por Valerie Eliot no figuraba explicación alguna sobre el título suprimido; pero, cuando en una carta publicada por el T.L.S. (99) se indicó que aquél procedía de una novela de James con el mismo nombre, Mrs. Eliot lo confirmó añadiendo la siguiente puntualización:

"The James allusion was deleted from my notes because Pound said it was "obvious"."
(100)

Pronto se comparó a la telegrafista de la novela jamesiana con Tiresias en cuanto que ambos, a pesar de verlo todo, no pueden actuar (101). Incomunicada tras las barreras que la separan materialmente del público, la joven no llega a establecer una relación humana con los clientes, quienes ni siquiera se ocupan de ella. La telegrafista no puede saberlo todo, sólo conoce las vidas de los demás a través de los mensajes que pasan por sus manos, y así ella intenta ir uniendo los cabos que le harán comprender las historias de los demás, cubriendo las lagunas con su propia fantasía. Si Eliot pensó en un principio poner el título de la novela de James a una parte de su poema, probablemente fue movido por un deseo de transmitir al lector, de forma sintética, un tema esencial de The Waste Land: la incomunicación entre las personas, encerradas todas ellas tras unas barreras que las aislan espiritualmente de los demás, en especial de aquellos con quienes han entablado una relación amorosa ni profunda ni auténtica, sino sólo superficial y aparente.

Aparte del tono jamesiano presente en la conversación de Marie (102), nada más hay en The Waste Land que pueda compararse con la obra de James.

" Hay una frase que en The Family Reunion pronuncia Agatha al comentar el regreso de Harry a la casa paterna:

"And it will not be a very jolly corner"
(103)

cuyo origen ha sido trazado (104) en el título del relato "The Jolly Corner" de Henry James. El título de la obra de James se refiere al lugar donde vivieron y murieron varios miembros de la familia de Spencer Brydon:

"(...) he had yielded to the humour of seeing again his house on the jolly corner, as he usually, and quite fondly, described it (...)" (105).

Como Harry en The Family Reunion, Spencer Brydon en "The Jolly Corner" vuelve al hogar en busca de su identidad perdida y la encuentra con la ayuda de una mujer.

Se percibe claramente un intento de acentuar el carácter jamesiano de la poesía de Eliot en las siguientes palabras de A.W. Litz:

"From first to last in Eliot's poetic career, from the undersea vision of Prufrock through the Hyacinth garden of The Waste Land to the rose garden of "Burnt Norton", it is a quintessentially Jamesian experience which lies at the heart of his work." (106)

En realidad, Litz exagera la importancia de la influencia de James sobre Eliot.

El influjo de James sobre la poesía de Eliot va borrándose paulatinamente, al tiempo que se manifiesta en su obra crítica una disminución de su interés por aquél. Si tanto los caracteres como el tono y la atmósfera que envuelve algunos de los poemas contenidos en Prufrock and Other Observations son jamesianos, y aún perduran estas características en "Burbank", puede afirmarse que a partir de The Waste Land la influencia de James sobre Eliot se hace imperceptible.

NOTAS AL CAPITULO XIII

1. El desconocimiento por parte de Eliot de la lengua española pudo ser una razón de dicha circunstancia.
2. T.S.E., To Criticize, p. 56.
3. Ob. cit., p. 56.
4. T.S.E., "Mr. Leacock Serious", New Statesman, VII, 173 (July 29, 1916) p. 404.
5. William P. Trent, John Erskine, Stuart P. Sherman, and Carl Van Doren.
6. T.S.E., "American Literature", Athenaeum, 4643 (April 25, 1919) pp. 236-7.
7. T.S.E., "Lettre d'Angleterre", Nouvelle Revue Française, 9e. année, 104 (1er. mai, 1922) p. 620.
8. Ob. cit., p. 622.
9. T.S.E., To Criticize, pp. 56-7.
10. Donald HALL, "T.S. Eliot" (Interview), The Paris Review, 21 (Spring/Summer, 1959) p. 69.
11. Ob. cit., pp. 69-70.
12. T.S.E., To Criticize, p. 60.
13. Cfr. Armin P. FRANK, "T.S. Eliot's Concept of Tradition and the American Background", Jahrbuch für Amerikastudien, XVI (1971) pp. 151-61.
14. Cfr. T.S.E., "American Literature", ib., p. 236; "Israfel" (reseña del libro de Hervey ALLEN, Israfel: The Life and Times of Edgar Allan Poe), Nation & Athenaeum, XLI, 7 (May 21, 1927) p. 219; Selected Essays pp. 247 y 464; To Criticize, pp. 53-5 y 59.
15. Robert G. COOK, "Emerson's 'Self Reliance'", Sweeney, and Frofrock", American Literature, XL (May, 1970) pp. 222-3.
16. Ralph Waldo EMERSON, Essays. First Series, Boston, 1903, p. 61. Esta obra fue una de las que Eliot había recomendado a sus alumnos de Southall en 1917. En el programa del curso sobre literatura inglesa moderna, Emerson ocupa el primer tema, donde se estudian los siguientes aspectos: las características de la literatura de Nueva Inglaterra en su tiempo, sus relaciones con los hombres de letras ingleses, la sociedad en que vivió el autor, el ambiente religioso y filosófico, su estilo como ensayista y su poesía. Cfr. Ronald SCHUGHARD, "T.S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part II", Review of English Studies, XXV, 99 (Aug., 1974) p. 294.

17. Robert G. COOK, "Emerson's "Self-Reliance", Sweeney, and Prufrock", pp. 224-6.
18. John CLENDENNING, "Time, Doubt and Vision: Notes on Emerson and T.S. Eliot", American Scholar, XXXVI, 1 (Winter, 1966-1967) pp. 126-7 y 131.
19. John J. DUFFY, "T.S. Eliot's Objective Correlative: A New England Commonplace", New England Quarterly, XLII (March, 1969) pp. 109-12.
20. Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, London, Faber & Faber, 1978, p. 37.
21. T.S.E., "Lettre d'Angleterre", ib., p. 620.
22. T.S.E., "Whitman and Tennyson", Nation & Athenaeum, XL, 11 (Dec. 18, 1926) p. 426.
23. J.H. McNULTY, "Letter to the Editor", Nation & Athenaeum, XLI, 9 (June 4, 1927) p. 302.
24. T.S.E., "Letter to the Editor: Tennyson and Whitman", Nation & Athenaeum, XLI, 9 (June 4, 1927) p. 302.
25. T.S.E., "Introduction", en Ezra POUND, Selected Poems, London, Faber & Gwyer, 1928, pp. VIII-IX.
26. T.S.E., To Criticize, pp. 53-4.
27. Sydney MUSGROVE, T.S. Eliot and Walt Whitman, Wellington, New Zealand University Press, 1952.
28. Philip HOBSBAUM, "Eliot, Whitman, and the American Tradition", Journal of American Studies, III (Dec., 1969) pp. 239-64.
29. Philip WILLIAMS, "Whitman and Eliot: Two Sides of One Tradition", Hikaku Bungaku, XV (1972) pp. I-XV.
30. James E. MILLER, "Whitman and Eliot: The Poetry of Mysticism", Southwest Review, XLIII (Spring, 1956) pp. 113-23.
31. Juan M. de la CRUZ, "Alcance de la "vía negativa" en la poesía de T.S. Eliot como contraposición a la "Utopía" de W. Whitman", Filología Moderna, XLII (1971) pp. 273-95.
32. T.S.E., "Introduction" en Samuel L. CLEMENS, The Adventures of Huckleberry Finn, London, The Cresset Press, 1950, pp. XII y XV.
33. Eliot emplea aquí la conocida frase de Mallarmé que tanto le había impresionado.
34. T.S.E., To Criticize, p. 54.
35. Vid supra pp. 806-8.
36. Lois A. CUDDY, "Eliot and Huck Finn", T.S. Eliot Review, III (1976) pp. 3-12.
37. T.S.E., "Introduction", en The Adventures of Huckleberry Finn, p. XIII.
38. Ob. cit., p. XV.
39. T.S.E., "A Sceptical Patrician", Athenaeum, 4647 (May 23, 1919) pp. 361-2.

40. Henry ADAMS, The Education of Henry Adams, London, Constable, 1919.
41. Ernest SAMUELS, Henry Adams: The Major Phase, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1964, p. 332.
42. Ob. cit., p. 334.
43. Ob. cit., p. 559.
44. George M. SPANGLER, "The Education of Henry Adams as a Source for 'The Love Song of J. Alfred Prufrock'", Notes & Queries, XV (Aug., 1968) pp. 295-6.
45. Henry ADAMS, The Education, p. 448.
46. Ob. cit., p. 402.
47. F.O. MATTHIESSEN, The Achievement of T.S. Eliot, London, O.U.P., 1947, p. 73.
48. Henry ADAMS, The Education, p. 268.
49. Ob. cit., p. 474.
50. George MONTEIRO, "Eliot's 'Gerontion', 67-75", Explicator, XVIII, (Feb., 1960) item 30.
51. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, Chicago, University of Chicago Press, 1956, p. 62.
52. Henry ADAMS, The Education, p. 400.
53. Pasaje citado por Robert A. HUME en Runaway Star. An Appreciation of Henry James, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1951, p. 37.
54. T.S.E., "Egoists. By James Huneker" (A Review), Harvard Advocate, LXXXVIII (Oct. 5, 1909) p. 16.
55. Alan HOLDER, "T.S. Eliot on Henry James", P.M.L.A., LXXIX (Sept., 1964) p. 490.
56. T.S.E., "In Memory of Henry James", Egoist, V, 1 (Jan., 1918) pp. 1-2.
57. T.S.E., "In Memory", Little Review, V, 4 (Aug., 1918) pp. 44-7; "The Hawthorne Aspect", *ib.*, pp. 47-53.
58. Ob. cit., p. 53.
59. Ezra Pound también colaboró con un largo ensayo en el número de The Little Review (agosto, 1918) dedicado a Henry James.
60. T.S.E., To Criticize, p. 17.
61. T.S.E., "Lettre d'Angleterre", Nouvelle Revue Française, XXI, 122 (1 nov., 1923) p. 620.
62. Ob. cit., p. 621.
63. Ob. cit., p. 622.
64. T.S.E., "Le Roman Anglais Contemporain", Nouvelle Revue Française, XXVIII, 14 année, 164 (1 mai, 1927) pp. 669-75.
65. Ob. cit., p. 669.
66. T.S.E., "Wilkie Collins and Dickens", en Wilkie COLLINS, The Moonstone, London, O.U.P., 1928, pp. V-XII. Repr. en Selected Essays, pp. 460-70.

67. Ob. cit., p. 470.
68. Bookman, LXXII, 1 (Sept., 1930) pp. 1-7. Repr. en Selected Essays, pp. 431-43.
69. T.S.E., Charles Whibley. A Memoir, London, O.U.P., 1931. Repr. como "Charles Whibley" en Selected Essays, pp. 492-506; cita de la p. 497.
70. A. Stuart DALEY, "Eliot's English 26, Harvard University, Spring Term, 1933", T.S. Eliot Review, II, 2 (Fall, 1975) pp. 5-6.
71. New York, Doubleday Doran and Company, 1943.
72. London, Allan Wingate, 1947.
73. T.S.E., To Criticize, p. 17.
74. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, p. 15.
75. Leonard UNGER los comparó, y puso de relieve la similitud entre ambas situaciones, en su obra T.S. Eliot: Moments and Patterns, London & Minneapolis, University of Minnesota Press, 1966, p. 12.
76. Henry JAMES, "The Best in the Jungle" en Fourteen Stories by Henry James (Selected by David Garnett) London, Rupert Hart-Davis, 1943, p. 383.
77. Ob. cit., p. 362.
78. Ob. cit., p. 390.
79. Ob. cit., p. 391.
80. Ob. cit., pp. 409-10.
81. Conrad AIKEN, Ushant, New York & Boston, Duell Sloan & Pearce, 1952, p. 186.
82. En Eliot: "Portrait of a Lady", v. 92. En James: "The Beast in the Jungle", p. 362.
83. Los encuentros en "Portrait of a Lady" tienen lugar en diciembre, abril, agosto y octubre sucesivamente.
84. Grover SMITH, T.S. Eliot's Poetry and Plays, p. 12.
85. Henry JAMES, The Ambassadors, London, Dent, 1962, p. 51.
86. Ob. cit., p. 347.
87. Henry JAMES, "Crappy Cornelia", en The Complete Tales of Henry James, London, Rupert Hart-Davis, 1964, p. 340.
88. F.O. MATTHIESSEN, The Achievement of T.S. Eliot, pp. 8-9.
89. Jane WORTHINGTON, "The Epigraphs to the Poetry of T.S. Eliot", American Literature, XXI (March, 1949) p. 6.
90. John ESPEY, "The Epigraph to T.S. Eliot's 'Burbank with a Bae-deker: Bleistein with a Gigar'", American Literature, XXIX (Winter, 1958) pp. 483-4.
91. Ob. cit., p. 483.
92. Henry James. A Critical Study, London, Secker, 1913, p. 141.
93. S. BERGSTEN, "Illusive Allusions: Some Reflections on the Critical Approach to the Poetry of T.S. Eliot", Orbis Litterarum, XIV (Winter, 1959) p. 12.

94. Vid supra p. 432.
95. Ford Madox FORD, Henry James. A Critical Study, p. 140.
96. Ob. cit., p. 143.
97. F.W. BATESON, "The Poetry of Learning" en Charles G. MARTIN (ed.), Eliot in Perspective. A Symposium, London, Macmillan, 1970, p. 41.
98. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 17.
99. F.T. PRINCE, "Letter to the Editor: T.S. Eliot and 'The Waste Land'", T.L.S., 3714 (May 11, 1973) p. 529.
100. V. ELIOT, "Letter to the Editor: T.S. Eliot and 'The Waste Land'", T.L.S., 3715 (May 18, 1973) p. 556.
101. A.W. LITZ, "The Waste Land Fifty Years After", en A.W. LITZ (ed.), Eliot in His Time, London, O.U.P., 1973, p. 21. Bruce BAILEY, "A Note on The Waste Land and Henry James' In the Cage", T.S. Eliot Newsletter, I (Fall, 1974) p. 2.
102. Cfr. sección sobre la Condesa Marie Larisch en cap. XIV.
103. T.S.E., The Complete Poems, p. 288.
104. Leonard UNGER, "T.S. Eliot", en Seven Modern American Poets, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1967, p. 197.
105. Henry JAMES, "The Jolly Corner", Fourteen Stories by Henry James, London, Rupert Hart-Davis, 1948, p. 435.
106. A.W. LITZ, "The Waste Land Fifty Years After", ib., p. 21.

XIV

MUNDO GERMANICO

Durante su juventud T.S. Eliot visitó Alemania en dos ocasiones. La primera ^{a vez} fue a Munich en agosto de 1911 y la segunda pasó el verano de 1914 en la universidad de Marburgo. Esta última estancia se vió interrumpida por el comienzo de la Primera Guerra Mundial que obligó a Eliot a abandonar el país. Por aquel entonces su interés primordial era el estudio de la filosofía. Sus conocimientos lingüísticos le permitían acceder directamente a las obras de los filósofos alemanes sin necesidad de recurrir a traducciones. También la literatura le atraía en aquellos años. Algún tiempo después, en 1923, diría que el poeta de lengua alemana más interesante para él era el austriaco Hugo von Hofmannsthal (1), cuya obra empezó a leer con motivo de su primer viaje a Alemania en 1911 (2).

La actitud de Eliot hacia la cultura alemana se refleja claramente en su crítica y su labor a través del Criterion. Convencido de que la unidad cultural europea era imposible sin la participación de Alemania, él trabajó por restablecer los lazos intelectuales entre Inglaterra y Alemania ro-

tos por la Primera Guerra Mundial. Así, habiendo visitado a Hermann Hesse en mayo de 1922, le pidió que le enviase un ensayo para la revista fundada en otoño de ese mismo año. El deseo de Eliot era que Hesse escribiera sobre la poesía alemana más reciente, pero el artículo no debió de satisfacer al editor (3). Quizás por ello tardó un año en publicar otra colaboración alemana, pero, tras el éxito de "Greece" de Hofmannsthal, en el Criterion aparecieron frecuentemente artículos de Ernst Robert Curtius y otros más. Por su parte, A.W.G. Randall mantenía a los lectores ingleses al corriente de las novedades que surgían en las revistas alemanas.

Nada mejor que recordar las palabras de Eliot para evocar la historia de su Criterion. Poco después de acabar la Segunda Guerra Mundial, explicaba a los alemanes, a través de una charla radiofónica, los fines que había perseguido con su revista literaria (4). El Criterion estuvo diseñado originariamente para lectores de habla inglesa, pero desde el principio el editor quiso darle una amplitud internacional. Por ello, intentó descubrir a los mejores escritores desconocidos o poco conocidos en sus propios países y cuyas obras merecieran ser difundidas. Asimismo, trató de entablar relaciones con otras revistas literarias parecidas a la suya (Nouvelle Revue Française, Neue Rundschau, Neue Schweizer Rundschau, Revista de Occidente e Il Convegno). Pero aquella fructífera cooperación que permitía la rápida y libre transmisión de las nuevas ideas fracasó, según él, por el cierre de las fronteras mentales de Europa. Tras el aislamiento de Italia, vino el de Alemania. Las contribuciones alemanas en el Criterion fueron escaseando a partir de

1933 por la muerte, desaparición o silencio de los colaboradores. Uno de los últimos hallados, cuando el papel de los intelectuales alemanes en el Criterion se iba reduciendo, era recordado por Eliot como un gran crítico y un buen europeo: Theodor Haecker. Antes de que se iniciara la Segunda Guerra Mundial, el Criterion desapareció con el primer número de 1939.

Al acabar la Segunda Guerra Mundial, la favorable actitud de Eliot hacia la cultura alemana se manifestó de una manera más inmediata y clara aún que al final de la Primera. Además, el prestigio adquirido en esta época hacía que sus palabras fuesen recibidas con una mayor aceptación. Ya en mayo de 1944, a través de una carta al periódico Times, hacía una llamada para que todos los países europeos pusiesen sus recursos culturales a disposición de los demás y opinaba que la iniciativa debería partir de las universidades de mayor autonomía, antigüedad y prestigio (5). Esta carta es sólo un ejemplo de las muchas formas en que el autor expresó la misma idea de la unidad cultural europea, uno de los conceptos básicos de su crítica literaria.

Sobre la unidad cultural europea Eliot reflexionó en tres charlas emitidas el 10, el 17 y el 24 de marzo de 1946 para oyentes alemanes. En la primera charla habló sobre ^{la} poesía en Europa, afirmando que ninguna nación sola hubiera podido realizar lo que hizo si el mismo arte no hubiera sido cultivado por las naciones vecinas en lenguas diferentes. Insistía en el concepto de que cada literatura se renueva en función de dos cosas: su capacidad para recibir y asimilar influencias del exterior y su capacidad para retroceder al pasado y aprender de sus propias fuentes. Al final, aplicaba los mismos principios a las otras artes, además de la

literatura, en las cuales deberían fundirse los tres elementos: la tradición local, la tradición europea común y la influencia de unos países europeos sobre otros.

La segunda charla se centraba sobre la historia del Criterion y su contenido, en lo que se refiere directamente a Alemania, ha quedado expuesto parcialmente al analizar el tratamiento que de las letras alemanas hizo Eliot como editor de la revista. En su alocución, aludía al error cometido por la Alemania de Hitler consistente en suponer que su cultura era superior, mientras que las demás eran decadentes o bárbaras. El crítico también atacaba la concepción opuesta a la anterior, según la cual habría que avanzar hacia un estado de uniformidad mundial. Para él lo ideal sería que cada cultura de Europa fuera única, pero que se reconociera la relación mutua y así todas fueran capaces de ejercer y recibir influencias.

En la tercera y última charla para el público alemán, Eliot se manifestaba, una vez más, en contra del aislamiento entre los países y preconizaba la variedad en la unidad de la cultura europea. El autor finalizaba apelando a los hombres de letras de Europa entera para que meditaran sobre su responsabilidad en la conservación y transmisión de la cultura común. Constatando que la falta de medios dificultaba la comunicación, advertía que lo más importante era reconocer la dependencia mutua.

Teniendo en cuenta la circunstancia de que Eliot vivió en Inglaterra durante las dos Guerras Mundiales, es relevante aquí reseñar que nunca mostró animadversión hacia Alemania. Por el contrario, sus esfuerzos siempre estuvieron dirigidos hacia el acercamiento y la comprensión. Se puede

afirmar que de manera general admiró la literatura alemana y vió en ella una de las piezas esenciales para la construcción de la cultura europea. Ahora bien, cuando se habla de las opiniones de Eliot sobre dicha literatura, es obligado hacer una referencia a Goethe.

En su obra crítica Eliot manifestó unas fuertes reservas hacia Goethe. Los orígenes de tal antipatía han sido trazados por R.L. Beare hasta los años de Harvard, donde los antirrománticos Irving Babbitt y George Santayana ejercieron un poderoso influjo sobre el joven discípulo (6). Desde 1919 hasta 1946 prácticamente todas las referencias eliotianas al autor fueron negativas. En primer lugar, Eliot se manifestó contra la crítica de Goethe sobre Hamlet (7). En una reseña de 1929 sobre una obra (muy elogiada por él) acerca de Fausto y una traducción de la tragedia, el crítico confesaba no poder disfrutar leyendo a Goethe, aunque le gustaría hacerlo y juzgaba tal incapacidad como una desafortunada limitación (8). También fue negativo el tratamiento de Goethe en "Baudelaire" (1930) (9). En "What is a Classic?" Goethe fue puesto como ejemplo de clásico dentro de su propia lengua y literatura y como autor universal, pero no como clásico universal, por no ser representativo de la tradición europea y ser en cambio algo provinciano (10).

En la primera de las charlas radiofónicas de 1946 destinadas a oyentes alemanes, Eliot aludió favorablemente a Goethe tres veces seguidas, citando con aprobación sus palabras y omitiendo prudentemente cualquier tipo de comentario restrictivo. Esto debería juzgarse no como un auténtico cambio de opinión, sino como un comportamiento socialmente correcto y "políticamente" acertado. En efecto, para

ganar el favor de un público que podía en parte serle hostil, Eliot debía emplear todos los recursos a su alcance, y nada mejor que comenzar alabando oportunamente a una de las glorias nacionales para que el mensaje posterior sea bien recibido. Algo muy parecido debió de suceder cuando el autor se encontró ante una situación difícil: le fue concedido el Premio Hanseático Goethe de 1954. Con este motivo, tuvo que pronunciar una conferencia, que tituló "Goethe as the Sage", en la universidad de Hamburgo en mayo de 1955.

"Goethe as the Sage" se cita como ejemplo de "cambio de opinión" por parte de Eliot pero, al igual que en el caso de Milton, el asunto no se presenta con claridad y exige algunas matizaciones. Luis Cernuda ha hablado de una rectificación forzada al comparar el contenido de "Goethe as the Sage" con otras observaciones sobre el escritor vertidas en conferencias anteriores, publicadas todas en el mismo volumen de On Poetry and Poets (11). Mario Praz, al analizar la actitud de Eliot hacia Goethe, ha encontrado la raíz de su profunda antipatía en la divergencia ideológica entre ambos escritores, siguiendo así la intuición que en 1953 había tenido R.L. Beare (12). En cuanto a las modificaciones expresadas en la conferencia de 1955, Praz sugiere que pudieron estar motivadas o bien por la reflexión sumada a una nueva información (René Wellek ha puesto de relieve el impacto que sobre Eliot produjo Mensch und Materie de Ernst Lehms), o bien por las circunstancias en las cuales la conferencia debía pronunciarse (13). En realidad, una lectura atenta del texto de la conferencia muestra que la disposición del autor hacia Goethe no ha cam-

biado. A Eliot seguía sin gustarle Goethe en 1955 a pesar de sus esfuerzos por apreciar al escritor que objetivamente juzgaba digno de admiración.

Tras esta visión panorámica de la actitud de Eliot hacia la cultura alemana, especialmente la literatura, y de manera concreta su peculiar tratamiento de la figura de Goethe, es preciso estudiar el influjo que la literatura en lengua alemana ejerció sobre su poesía. En esta exposición se evitarán las disquisiciones sobre el papel de los filósofos alemanes en la formación intelectual de Eliot, (14), sobre la influencia indirecta y la convergencia o todo lo que sea resultado de la vida en un mismo ambiente o unas lecturas comunes. Habiendo ya reseñado los principales datos acerca de su interés por la literatura alemana y sus conocimientos lingüísticos, en vez de generalizar, es preferible constatar las huellas concretas que en su poesía se hallan.

Resulta sorprendente el hecho de que Goethe, tantas veces tratado por Eliot en su crítica, no haya marcado de una manera perceptible su poesía. Sólo una obra dramática de Eliot, The Cocktail Party, parece haber sido influída directamente por otra de Goethe, Wahlverwandtschaften (15).

Del mundo germánico Eliot tomó pocos elementos para integrarlos en su poesía y prácticamente todos ellos quedaron concentrados en The Waste Land, con la excepción del influjo de "Germelshausen" sobre el primer movimiento de "East Coker".

"Germelshausen" es un relato de Friedrich Gerstärker frecuentemente empleado en las escuelas americanas para enseñar a los alumnos que estudian alemán; por ello, es probable que Eliot lo leyese en la Smith Academy de San Luis. El propio poeta indicó la fuente en una carta personal a H.W. Häusermann:

"I think that the imagery of the first section (though taken from the village itself) may have been influenced by recollections of "Germelshausen", which I have not read for many years." (16)

Germelshausen es una parroquia que se encuentra bajo interdicto papal y por tanto no puede ni morir ni vivir; cada cien años reaparece durante un día y de nuevo vuelve a quedar sepultada bajo la tierra. Friedrich Gerstärker cuenta cómo un hombre visita el pueblo en una de sus misteriosas reapariciones. Como bien ha observado Helen Gardner, lo único que ha pasado al poema eliotiano es la idea del hombre de otra época que encuentra en un pueblo fantasma a los habitantes, muertos hace largo tiempo, celebrando una fiesta (17). Por lo demás, el poema, cuya fuente principal es el recuerdo del pueblo de East Coker mismo (en Somerset, lugar donde residieron los antepasados del poeta), poco tiene en común con el relato de Gerstärker.

Salvo este lejano influjo de "Germelshausen" sobre "East Coker" I, sólo The Waste Land en la poesía de Eliot presenta claras huellas de la cultura germánica. Por una parte debe considerarse la influencia de Richard Wagner, pues

sus óperas afectaron de forma peculiar a The Waste Land. Relacionada con el mundo de Wagner está la obra de la Condesa Marie Larisch My Past que, a pesar de estar escrita en inglés, por su contenido y la procedencia y formación de su autora (quien incluso conoció personalmente a Richard Wagner), pertenece a la cultura germánica. Por otra parte es preciso reseñar el influjo de Hermann Hesse y de Oswald Spengler, cuyas obras sobre la decadencia de Occidente pudieron influir de una manera más general que las anteriores sobre la elaboración de The Waste Land.

Por ser tan heterogéneas las fuentes germánicas de The Waste Land, quedarán expuestas en tres apartados diferentes. El primero se dedicará a las óperas de Wagner; el segundo al papel ejercido por la Condesa Marie Larisch a través de su autobiografía y su conversación con Eliot. Finalmente, en el tercero se tratará de cómo Hermann Hesse y Oswald Spengler orientaron en un mismo sentido las ideas del autor de The Waste Land.

RICHARD WAGNER (1813-1883)

Oed'und leer das Meer

Oed'und leer das Meer

T.S. Eliot era un admirador de Richard Wagner, a quien no dedicó una especial atención crítica, pero cuyas óperas se sumaron a las numerosas fuentes de The Waste Land.

En "The Burial of the Dead" figuran unos versos en alemán:

Frisch weht der Wind
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind
Wo weilest du?
(The Waste Land, 31-4)

que podrían traducirse al inglés de la siguiente manera:

The wind blows fresh
To the homeland
My Irish girl

Where are you lingering? (18)

A continuación, tras el pasaje sobre la joven de los juncos, aparece un nuevo verso en alemán:

Oed'und leer das Meer
(The Waste Land, 42)

cuyo equivalente en inglés sería:

Desolate and empty the sea.

Según el propio Eliot indicó en sus notas, se trata de unas citas extraídas de Tristan und Isolde (I, 5-8 y III, 24 respectivamente).

Los borradores de The Waste Land muestran algunos detalles que pueden resultar de cierto interés. En un principio el autor escribió a máquina schwebt en lugar de weht, lo cual hace pensar que citaba de oído (19). Más tarde, debió de consultar el libreto mismo y, al descubrir la confusión entre los dos términos tan próximos semántica y fonéticamente, tachó schwebt y puso a mano weht. La consulta del texto original, cuya finalidad era comprobar la exactitud de la cita, además de poner de relieve el error, quizás tuvo como segundo efecto el inducir al poeta a tomar otro verso de la ópera, que también añadió a mano:

Oed'und leer das Meer (20).

Al mismo tiempo, los borradores revelan que Eliot concibió como un conjunto el pasaje que comienza y acaba con palabras de Wagner y que incluye, enmarcado por ellas, el episodio sobre la joven de los jacintos. Tras algunas dudas con respecto a su colocación en el poema, el pasaje quedó situado entre los versos con que se imita el lenguaje de los profetas bíblicos y la escena de Madame Sososttris.

El primer fragmento tomado de Wagnér forma parte de la alegre canción de amor que entona un joven marinero en el barco que conduce a Isolda hacia Cornualles. El último verso, procedente de la misma ópera, reproduce las palabras que escucha Tristán cuando, herido de muerte, espera en vano la llegada de Isolda. Las dos citas son extremadamente opuestas. La canción del marinero es sencilla, inocente, expresa ilusión y por todo ello constituye una buena preparación para los versos sobre la joven de los jacintos. En cambio, las palabras con que el pastor despierta a Tristán, anunciándole que nada se divisa en el horizonte, expresan una total desolación. El contraste no puede ser mayor y sin embargo ambas citas tienen algo en común. Las dos están asociadas con el mar y han sido empleadas con el fin de evocar fugazmente una ópera de amor y de intriga cuyas consecuencias son trágicas.

Eliot, como en otras ocasiones a lo largo de The Waste Land, ha preferido conservar los versos en la lengua original, aunque en este caso pudo existir una razón específica. Al mantener los versos en alemán, el lector del poema que conoce bien Tristan und Isolde recuerda las notas mismas de la canción. Cualquier traducción al inglés hubiera sido

desafortunada, pues se habría perdido la musicalidad de los versos. De esta manera se evocan, no sólo las palabras, sino también la melodía. En este sentido las citas de la ópera wagneriana deben ponerse en relación con las que Eliot tomó de canciones incluidas en dramas de Shakespeare.

Según Helen Williams, las citas de Tristan und Isolde añaden un efecto de sonido lírico al poema y ella misma observa que lo relevante aquí es la evocación de la ópera en conjunto y no los detalles particulares de cada una de las dos situaciones (21). En cambio, otros autores, como Bernard Harris y Ann P. Brady, han preferido analizar los contextos en que se encuentran las citas en la ópera (22).

Ciertamente, no es preciso conocer Tristan und Isolde hasta en los más mínimos detalles para comprender el pasaje de The Waste Land, pero unas nociones acerca de las circunstancias en que se cantan los versos tomados de la ópera iluminan el poema y permiten captar la evocación en toda su intensidad. Por el contrario, la comparación que hace Herbert Knust de la escena sobre el jardín de los jacintos con el segundo acto de Tristan und Isolde nada añade a la lectura de The Waste Land (23). En cuanto a la interpretación propuesta por el mismo autor según la cual el nombre de Sososttris habría sido inspirado por Tantris, aunque ingeniosa, parecía demasiado rebuscada y además al final ha resultado falsa (24). Tampoco es probable que se haya derivado el "one-eyed merchant" de The Waste Land a partir de la figura de Wotan, el dios que entrega uno de sus ojos para poder beber de la fuente de la vida y la sabiduría (25). En definitiva, los artículos de Herbert

Knust muestran un excesivo empeño por analizar el poema eliotiano en función de Wagner y especialmente su tesis doctoral, donde se asigna un papel demasiado importante al músico en The Waste Land (26). Evidentemente, existió una conexión en la realidad entre Richard Wagner, el rey Ludwig II de Baviera y Marie Larisch (cuya obra My Past constituye una de las fuentes de The Waste Land (27)), pero el simbolismo de The Waste Land no puede dilucidarse basándose en tales relaciones, según pretende Knust.

Además del uso que hizo de Tristan und Isolde en "The Burial of the Dead", Eliot volvió a emplear conscientemente, aunque de manera muy distinta a la anterior, otra obra de Wagner: Götterdämmerung. En las notas de The Waste Land el poeta relaciona "la canción de las tres hijas del Támesis" con el episodio de "las hijas del Rhin" en Gottērdämmerung, III, I. Wagner cuenta la leyenda de las ninfas a quienes les fue robado el tesoro que custodiaban en el río; entonces ellas bajaron al fondo para llorar la pérdida. Tras la violación simbólica que sufrieron las ninfas, el Rhin quedó triste y desierto. En The Waste Land el río es el Támesis, donde las ninfas que cantaba Spenser (28) han desaparecido:

The nymphs are departed
(The Waste Land, 179)

y en su lugar las tres hijas del Támesis narran cómo fueron seducidas:

"Trams and dusty trees.

Highbury bore me, Richmond and Kew
Undid me. By Richmond I raised my knees
Supine on the floor of a narrow canoe."

"My feet are at Moorgate, and my heart
Under my feet. After the event
He wept. He promised "a new start."
I made no comment, What should I resent?"

"On Margate Sands.
I can connect
Nothing with nothing.
The broken fingernails of dirty hands.
My people humble people who expect
Nothing."

la la

(The Waste Land, 292-306)

La deuda de T.S. Eliot hacia Richard Wagner se reduce al uso que de sus óperas hace en The Waste Land. Por una parte, las dos citas textuales extraídas de Tristan und Isolde evocan fugazmente la ópera en dos momentos de características opuestas y que al mismo tiempo tienen algo en común. Por otra parte, la leyenda de las ninfas del Rhin empleada en Götterdämmerung inspira la canción de las tres hijas del Támesis. En los tres casos el poeta consigna las fuentes al dar las referencias exactas en las notas de The Waste Land.

MARIE LARISCH (1858-1940)

The lake Starnberg.

the Starnbergersee

La Condesa Marie Larisch fue una noble austriaca, hija del Duque Ludwig de Baviera, sobrina y confidente de la emperatriz Elizabeth. Narró sus recuerdos en el libro publicado en 1913 bajo el título de My Past (29). G.L.K. Morris descubrió de una manera accidental que esta autobiografía había sido una de las fuentes de The Waste Land y lo puso de manifiesto en un artículo, donde relaciona algunos detalles de My Past con los primeros versos de The Waste Land (30). Según el testimonio de Valerie Eliot, su esposo no sólo leyó el libro, sino que conoció personalmente a la autora (31). Partiendo de los valiosos indicios aportados por Morris, y teniendo en cuenta la confirmación de Mrs. Eliot, podemos evaluar la deuda del poeta hacia la Condesa.

En The Waste Land oímos claramente la voz de Marie Larisch evocando su pasado:

Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
 With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
 And went on in sunlight, into the Hofgarten,
 And drank coffee, and talked for an hour.
 Bin gar keine Russin, stamm'aus Litauen, echt deutsch.
 And when we were children, staying at the arch-duke's,
 My cousin's, he took me out on a sled,
 And I was frightened. He said, Marie,
 Marie, hold on tight. And down we went.
 In the mountains, there you feel free.
 I read, much of the night, and go south in winter.

(The Waste Land, 8-18)

Una lectura rápida de My Past muestra cómo Eliot captó con gran habilidad el estilo de la autobiografía, que debía de corresponder al tono empleado por la dama en sus conversaciones (32).

Salvo el incidente del trineo, que procede de un recuerdo confiado al poeta de palabra, y al que no se hace referencia en la obra, los demás detalles se encuentran en el libro (33). Quizás todos los elementos presentes en el fragmento citado del poema surgieron en la conversación entre la Condesa y Eliot, pero no existen pruebas para afirmar que fuera así. Como, de todos modos, Eliot conoció el libro, en él debemos buscar la fuente de los versos que estudiamos.

La tormenta de verano y la parada en espera de mejor tiempo de The Waste Land han sido descritas en My Past (34). Cuando Marie cabalgaba con la Emperatriz hacia

Feldafing, ambas se vieron sorprendidas por una fuerte lluvia y buscaron refugio en una cabaña. En ella encontraron a una anciana con quien estuvieron charlando hasta que cesó la lluvia. Con el fin de mostrar la similitud de tono entre las dos descripciones del suceso, reproducimos unas frases de la Condesa junto a los versos relativos al mismo asunto:

"Half way to Feldafing we were overtaken by
a storm, and in a few moments we were soaked to
the skin by a downpour of tropical rain. We took
shelter in a cottage (...)" (35).

Summer surprised us, coming over the Starnber-
gersee
With a shower of rain; we stopped in the colon-
nade,

(The Waste Land, 8-9)

Durante la conversación, la anciana dijo que esperaba la vuelta de su hijo, sepultado en el fondo del lago desde hacía siete años, quien sería reemplazado por otro hombre que se encontraba cerca de allí. La Emperatriz siempre pensó que, con estas palabras, la anciana había profetizado la muerte del Rey Ludwig II en el lago. Además, podemos relacionar esta profecía con la advertencia de Madame Sosostriis:

Fear death by water.

(The Waste Land, 55)

La Condesa Marie Larisch alude con frecuencia a la muerte en el agua, en especial con respecto al accidente sufrido por el Rey Ludwig II en el lago Starnberg (36). En la misma obra, se cuenta cómo Mary, hija de la Baronesa Vetsera, amenazó con suicidarse:

"If you cast me off, I shall drown myself" (37)

La muerte en el agua domina My Past de la misma manera que está presente en The Waste Land (cuya cuarta parte se titula "Death by Water"). El tema ya había aparecido en "Dans le Restaurant" (el fragmento posteriormente remodelado en "Death by Water") y más tarde surgirá en The Family Reunion, donde la esposa de Harry ha perecido ahogada en el mar.

El hecho de que en "Death by Water" se mencionen las gaviotas (38) y el que la Emperatriz imaginara que, tras su muerte, se convertiría en una de estas aves (39), junto con el nombre de "the Sea-gull" que tomaba en la correspondencia con su primo (40), no deja de ser una mera coincidencia accidental.

El Starnbergersee del verso octavo de The Waste Land es el lago Starnberg junto al cual tuvieron lugar tantos sucesos relatados en My Past. Marie Larisch nació en Augsburg (41), después su familia se trasladó a Munich y todos iban con frecuencia al castillo de Garathausen, cercano al que sus abuelos tenían en el lago Starnberg (42). En el libro se incluye una ilustración que lleva por título "Schloß Possenhofen on the lake of Starnberg" (43).

La Emperatriz a menudo visitaba a su primo en el castillo que éste poseía cerca del Starnberg (44) y uno de los acontecimientos más importantes para la Condesa y su protectora ocurrido en el lago fue la muerte de aquél bajo sus aguas (45). Así pues, el lago Starnberg jugó un papel decisivo en la vida de la Condesa y de su familia.

El archiduque, primo de Marie, mencionado en The Waste Land (vv. 13-14) es probablemente Rudolph. El sentimiento de libertad en las montañas expresado en el poema (v. 17) fue sentido por la Condesa, quien se dirigía a ellas para escapar de su monótona vida matrimonial (46). En cuanto al comentario acerca de la lectura nocturna y los viajes al Sur en invierno pudieron proceder de la conversación entre Marie Larisch y el poeta. En My Past pueden identificarse los viajes al Sur con los inviernos pasados en Mentone, donde solía alquilar la Villa Michel (47).

Marie Larisch se refiere a Wagner en dos ocasiones. La primera es para relatar cómo conoció al músico (48) y la segunda para recordar la deuda que el mundo artístico tiene contraída con el Rey Ludwig II por haber descubierto y prestado una gran ayuda al genio (49). En la primera parte de The Waste Land se citan unos versos de la ópera Tristan und Isolde (vv. 31-34) (50).

Una vez establecido el hecho de que es la Condesa Marie Larisch quien habla entre los versos 8 y 18 de The Waste Land, y habiendo trazado en su autobiografía cada detalle presente en el poema, interesa determinar cuál es su papel en la obra de Eliot. Es la voz de la dama distinguida que contrasta con las voces de las dos mujeres en el

NOTAS AL CAPITULO XI

1. Vid infra p. 704.
2. Ronald SCHUGHARD en "T.S.Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part I", Review of English Studies, XXV, 98 (May, 1974) pp. 163-73 y "T.S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part II", Review of English Studies, XXV, 99 (Aug. 1974) pp. 292-304, aporta un gran número de datos sobre dicha labor docente y reproduce los programas completos.
3. Cfr. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, pp. XII-XIII.
4. T.S.E., To Criticize, p. 19.
5. T.S.E., Selected Essays, pp. 118 y 122.
6. Ob. cit., p. 319.
7. Ob. cit., p. 287.
8. T.S.E., "John Donne", Nation & Athenaeum, XXIII, 10 (June 9, 1923) p. 332.
9. T.S.E., "Whitman and Tennyson", Nation & Athenaeum, XL, 11 (Dec. 18, 1926) p. 426.
10. T.S.E., "Letter to the Editor: Tennyson and Whitman", Nation & Athenaeum, XLI, 9 (June 4, 1927) p. 302.
11. T.S.E., Selected Essays, p. 75.
12. Ob. cit., pp. 248 y 250.
13. T.S.E., "In Memoriam", en Poems of Tennyson, London, Thomas Nelson, 1936; repr. en Selected Essays, pp. 328-40.
14. T.S.E., "'The Voice of His Time': T.S. Eliot on Tennyson's 'In Memoriam'", Listener, XXVII, 683 (Feb. 12, 1942) p. 212.
15. W.K. WIMSATT, "Prufrock and Maud: From Plot to Symbol", Yale French Studies, 9 (1952) pp. 84-92.
16. Donald J. WEINSTOCK, "Tennysonian Echoes in 'The Love Song of J. Alfred Prufrock'", English Language Notes, VII (March, 1970) pp. 213-4.
17. Donald L. STANFORD, "Two Notes on T.S. Eliot", Twentieth Century, I (Oct., 1955) pp. 133-4.
18. A.D., "Some Notes on The Waste Land", Notes & Queries, CXCV (Aug. 19, 1950) p. 368.
19. V. ELIOT, The Waste Land. A Facsimile, p. 63, verso 10.
20. Helen GARDNER, The New Oxford Book of English Verse, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 644.
21. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 65, versos 42-3.
22. Ob. cit., p. 7.
23. Ob. cit., p. 126, nota nº 2 a la p. 7.

24. F.T. PRINCE, "Letter to the Editor: T.S. Eliot and "The Waste Land"", T.L.S., 3714 (May 11, 1973) p. 529.
25. V. ELIOT, "Letter to the Editor: T.S. Eliot and "The Waste Land"", T.L.S., 3715 (May 18, 1973) p. 556.
26. Daniel O'CONNOR, T.S. Eliot. Four Quartets. A Commentary, New Delhi, Aarti Book Centre, 1969, p. 67.
27. T.S.E., Selected Essays, p. 330.
28. G.L. MUSAGGIO, "A Note on the Fire-Rose Synthesis of T.S. Eliot's Four Quartets", English Studies, XLV (June, 1964) p. 238.
29. Louise Rouse REHAK, "On the Use of Martyrs: Tennyson and Eliot on Thomas Becket", University of Toronto Quarterly, XXXIII (Oct., 1963) pp. 43-60; Ashby Bland CROWDER, "Tennyson and Eliot: Two Becketts", Aevum, XL (1975) fasc. 5-6, pp. 522-6.
30. Syllabus for a Tutorial Class in Modern English Literature, London, 1916; repr. por Ronald SCHUCHARD en "T.S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part I", *ib.*, p. 170.
31. Course of Lectures on Victorian Literature, London, Sept. 1917; repr. por Ronald SCHUCHARD en "T.S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part II", *ib.*, p. 293.
32. Christopher D. MURRAY, "A Source for "Prufrock"?", Yeats Eliot Review, V, 1 (1973) p. 24.
33. Frederic G. KENYON (ed.), The Letters of Elizabeth Barrett Browning, London, Smith, Elder & Co., 1897, vol. 2, p. 104.
34. En estrofas 1, 2, 3, 5, 6, y 16.
35. En estrofas 4, 7, 9, 10 y 12.
36. Elizabeth Barrett BROWNING, A Selection from the Poetry of... (Collection of British Authors, vol. 1216) Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1872, p. 118.
37. Ob. cit., pp. 16-31. Era éste uno de los poemas cuya lectura recomendaba Eliot a sus alumnos en 1916; vid supra p. 630.
38. Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, London, Faber & Faber, 1978, pp. 39-41.
39. John LEHMANN, "T.S. Eliot Talks about Himself and the Drive to Create", New York Times Book Review (Nov. 29, 1953) p. 5.
40. Carta de T.S.E. a John Hayward (5-VIII-1941) repr. por Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, p. 29.
41. Vid infra pp. 723-4.
42. E.B. BROWNING, A Selection from the Poetry of..., p. 16.
43. Ob. cit., p. 23.
44. Ob. cit., p. 25.
45. Ob. cit., pp. 30-1.
46. T.S.E., Selected Essays, p. 304.
47. Ob. cit., p. 287.
48. Ob. cit., p. 288.

bleciera una profunda y duradera amistad. En cualquier caso, el influjo de Hesse sobre la poesía eliotiana parece limitarse a un fragmento de "What the Thunder Said".

Como nota explicativa para los versos 366-376 de The Waste Land, Eliot citó un párrafo en alemán de Blick ins Chaos, la obra que Hesse había publicado en 1919 (54):

"Schon ist halb Europa, schon ist zumindest der halbe Osten Europas auf dem Wege zum Chaos, fährt betrunken im heiligen Wahn am Abgrund entlang und singt dazu, singt betrunken und hymnisch wie Dmitri Karamasoff sang. Ueber diese Lieder lacht der Bürger beleidigt, der Heilige und Seher hört sie mit Tränen." (55)

La correspondiente traducción al inglés sería:

"Already half of Europe, already at least half of Eastern Europe, on the way to Chaos, drives drunkenly in spiritual frenzy along the edge of the abyss, sings drunkenly, as though singing hymns, as Dmitri Karamazov sang. The offended bourgeois laughs at the songs; the saint and seer hear them with tears." (56)

En los versos de The Waste Land no hay ecos verbales de tal fragmento, pero de él se ha tomado la idea central del siguiente pasaje:

What is that sound high in the air
 Murmur of maternal lamentation
 Who are those hooded hordes swarming
 Over endless plains, stumbling in cracked earth
 Ringed by the flat horizon only
 What is the city over the mountains
 Cracks and reforms and bursts in the violet air
 Falling towers
 Jerusalem Athens Alexandria
 Vienna London
 Unreal

(The Waste Land, 366-76)

Eliot, siguiendo los pasos de Hesse, presenta a la misma muchedumbre que vaga sin rumbo al borde del caos. En la lejanía se derrumba la ciudad, que en el poema adquiere un carácter universal. Hesse se había referido a la decadencia de la Europa occidental contemporánea, mientras que Eliot alude a la de todas las civilizaciones. Por ello en The Waste Land se citan tres ciudades destruidas en la antigüedad (Jerusalén, Atenas y Alejandría) junto a dos modernas (Viena y Londres), que el poeta toma como símbolo de la decadencia moral del occidente contemporáneo.

En cuanto a Oswald Spengler, su posible influjo sobre The Waste Land no se concretaría en unos versos determinados, sino que sería general.

Spengler publicó su obra Der Untergang des Abendlandes

(57) en dos volúmenes, el primero en 1918 y el segundo en 1922. No podría argüirse que la visión pesimista que tenía Eliot de la civilización contemporánea hubiera sido originada por la lectura de Spengler, pues dicho pesimismo se encuentra ya en poemas anteriores a la publicación de Der Untergang des Abendlandes. Además, hasta el momento presente ha sido imposible demostrar con argumentos irrefutables que Eliot hubiera leído la obra de Spengler antes de finalizar The Waste Land. Lo más probable es que el poeta hubiera recibido al menos la influencia indirecta de las ideas de Spengler a través del clima de pensamiento que éste creó.

Johannes Fabricius puso de relieve algunos puntos que Spengler y Eliot tenían en común, pero sin llegar a hablar de influencia (58). John Barry dedicó al asunto un estudio monográfico cuya intención, según palabras del autor, no era establecer como prueba incontrovertible el que Spengler hubiese formado una parte esencial de las lecturas hechas por Eliot, sino únicamente llamar la atención sobre determinadas similitudes entre Der Untergang des Abendlandes y The Waste Land (59). Según Barry, la obra de Spengler habría anticipado el tema de The Waste Land; las ideas sobre la historia expresadas en Der Untergang des Abendlandes se corresponderían con las yuxtaposiciones históricas del poema.

Más recientemente, Marianne Thormählen ha observado cómo, aunque la mayor parte de The Waste Land estaba ya elaborada antes de que Eliot hubiera podido recibir el influjo de Spengler, muchas opiniones de este último están re-

flejadas en el poema (60). Spengler vió la historia como una sucesión de civilizaciones que nacieron a partir del campo, se convirtieron en ciudades y se fueron desarrollando hasta constituir grandes urbes que acabaron derrumbándose. El proceso se habría repetido muchas veces a lo largo de los tiempos, por ejemplo en Roma, en Alejandría, en Babilonia... En Der Untergang des Abendlandes también se especula sobre los efectos de la vida en la metrópoli sobre la fertilidad; la conclusión de Spengler es que la natalidad desciende cuando la ciudad ha sobrepasado sus justos límites. Son éstos temas que en The Waste Land quedan expresados bajo forma poética.

Marianne Thormählen ha resumido el significado de Spengler con respecto a The Waste Land apuntando que la dimensión apocalíptica del poema refleja una atmósfera, dominante en los años de la posguerra, a la cual contribuyeron en parte las teorías de Spengler. No obstante, Thormählen recuerda que las raíces del pesimismo internacional eran muy profundas, pues Spengler había tenido precursores en el siglo XIX y no fue el primero que denunció los males de la existencia en las grandes ciudades (61).

Fruto de un profundo conocimiento de la cuestión y de una consideración equilibrada del tema, las reflexiones de Marianne Thormählen sobre la deuda de Eliot hacia Oswald Spengler parecen ser las más justas y sus conclusiones bien pudieran admitirse como definitivas.

NOTAS AL CAPITULO XIV

1. T.S.E., "Marianne Moore", Dial, LXXV, 6 (Dec., 1923) pp. 594-7.
2. Herbert HOWARTH, "Eliot and Hofmannsthal", South Atlantic Quarterly, LIX (1960) p. 500.
3. Herbert HOWARTH, "T.S. Eliot's Criterion: The Editor and his Contributors", Comparative Literature, XI, 2 (Spring, 1959) p. 102.
4. Segunda de las tres charlas radiofónicas transmitidas a Alemania y publicadas en Die Einheit der Europäischen Kultur, Berlin, Carl Haber Verlagsbuchhandlung, 1946. Posteriormente se incorporaron como apéndice, englobadas bajo el título de "The Unity of European Culture", en Notes Towards the Definition of Culture, London, Faber & Faber, 1948.
5. T.S.E., "Letter to the Editor: Books for the Freed World", Times (May 8, 1944) p. 5.
6. Robert L. BEARE, "T.S. Eliot and Goethe", Germanic Review, XXVIII, 4 (Dec., 1953) p. 244.
7. T.S.E., "Hamlet" (1919) y "The Function of Criticism" (1923), en Selected Essays, pp. 141 y 33.
8. T.S.E., "Introduction to Goethe", Nation & Athenaeum, XLIV, 15 (Jan. 12, 1929) p. 527.
9. T.S.E., "Baudelaire" (1930), en Selected Essays, p. 420.
10. T.S.E., "What is a Classic?" (1944), en On Poetry, p. 67.
11. Luis CERNUDA, "Goethe y Mr. Eliot", Eco, X (Nov., 1964) pp. 70-80.
12. R.L. BEARE, "T.S. Eliot and Goethe", *ib.*, pp. 243-7.
13. Mario PRAZ, "T.S. Eliot as a Critic", Sewanee Review, LXXIV, 1 (Winter, 1966) p. 265.
14. Entre las numerosas fuentes que han sido propuestas para explicar el origen del "objective correlative" (concepto que Eliot expone por primera vez en "Hamlet" (1919); cfr. Selected Essays, p. 145), J.M. STEADMAN, en "Eliot and Husserl: The Origin of the 'Objective Correlative'", Notes & Queries, V, (June, 1958) pp. 261-2, ha sugerido que Eliot pudo tomarlo de Edmund Husserl.
15. Ilse E. HOCHWALD analiza detenidamente la cuestión en "Eliot's Cocktail Party and Goethe's Wahlverwandschaften", Germanic Review, XXIX (Dec., 1954) pp. 254-9.
16. Carta (24-V-1940) citada por H.W. HAUSERMANN en "'East Coker'" by T.S. Eliot", English Studies, XXIII (Aug., 1941) p. 109.
17. Helen GARDNER, The Composition of Four Quartets, London, Faber & Faber, 1978, p. 43.
18. B.G. SOUTHAM, A Student's Guide to the Selected Poems of T.S. Eliot, London, Faber & Faber, p. 75.

19. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 7.
20. Ob. cit., p. 7.
21. Helen WILLIAMS, T.S. Eliot: The Waste Land, London, Edward Arnold, 1963, p. 70.
22. Bernard HARRIS, "'This Music Crept by Me': Shakespeare and Wagner", en A.D. MOODY (ed.), The Waste Land in Different Voices, London, Arnold, 1974, pp. 103-11. Ann P. BRADY, Lyricism in the Poetry of T.S. Eliot, Port Washington, N.Y. and London, National University Publications, 1978, p. 33.
23. Herbert KNUST, "Tristan and Sosostris", Revue de Littérature Comparée, XL (April/June, 1966) pp. 236-7.
24. Ob. cit., pp. 237-8. Vid supra pp. 899-901.
25. Herbert KNUST, "What's the Matter with One Eyed Riley", Comparative Literature, XVII (Fall, 1965) pp. 289-98.
26. Herbert KNUST, "The Artist, the King and 'The Waste Land': Richard Wagner, Ludwig II, and T.S. Eliot", Dissertation Abstracts, XXII (Jan./Feb., 1962) p. 2398.
27. Cfr. sección sobre Marie Larisch en cap. XIV.
28. Cfr. sección sobre Edmund Spenser en cap. VII.
29. Countess Marie LARISCH, My Past, London, Eveleigh Nash, 1913.
30. G.L.K. MORRIS, "Marie, Marie, Hold on Tight", Partisan Review, XXI (March/April, 1954) pp. 231-3; repr. en Hugh KENNER (ed.), T.S. Eliot. A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1962, pp. 86-8.
31. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 126.
32. Aunque contara con la ayuda de una periodista inglesa (quien, bajo el pseudónimo de "the Ghost", se especializó en este tipo de colaboraciones), la propia Condesa Marie Larisch escribió su obra.
33. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 126.
34. Countess Marie LARISCH, My Past, p. 57.
35. Ob. cit., p. 57.
36. Ob. cit., p. 114.
37. Ob. cit., p. 221.
38. "Forgot the cry of gulls" (v. 2).
39. My Past, p. 111.
40. Ob. cit., p. 140.
41. Ob. cit., p. 20.
42. Ob. cit., p. 21.
43. Ob. cit., entre las pp. 110-111.
44. Ob. cit., p. 55.
45. Ob. cit., p. 144.
46. Ob. cit., p. 153.
47. Ob. cit., p. 106.
48. Ob. cit., pp. 32-4.
49. Ob. cit., p. 135.
50. Eva HESSE, en "Letter to the Editor: The Waste Land", T.L.S.,

- 3772 (June 21, 1974) p. 671, dice haber incluido un capítulo acerca del influjo de las memorias de Marie Larisch sobre The Waste Land en su obra T.S. Eliot und "Das Wüste Land": Eine Analyse, Frankfurt, Suhrkamp, 1973. No nos ha sido posible consultar dicha obra, pero el breve resumen que aparece en la carta al T.L.S. da la impresión de que la autora ha ido demasiado lejos en su búsqueda de fuentes.
51. Ellen Kellond, sirvienta en casa de los Eliot, les contó la conversación entre las dos mujeres tal como ella la había escuchado.
 52. Marianne THORMAHLEN, The Waste Land. A Fragmentary Wholeness, Lund, GWK Gleerup, 1978, p. 137.
 53. Ob. cit., p. 138.
 54. Hermann HESSE, Blick ins Chaos, Bern, Verlag Seldwyla, 1919.
 55. T.S.E., The Complete Poems, p. 79.
 56. B.C. SOUTHAM, A Student's Guide to the Selected Poems of T.S. Eliot, p. 91.
 57. München, O. Beck, 1923, 2 vols..
 58. Johannes FABRICIUS, The Unconscious and Mr. Eliot. A Study in Expressionism, Copenhagen, NYT Nordisk Forlag Arnold Busck, 1967, pp. 72-4.
 59. John BARRY, "The Waste Land: A Possible German Source", Comparative Literature Studies, IX (1972) pp. 429-42.
 60. M. THORMAHLEN, The Waste Land. A Fragmentary Wholeness, pp. 136-7.
 61. Ob. cit., p. 137.

FILOSOFIA, ANTROPOLOGIA Y OCULTISMO

En el presente capítulo se analiza el influjo ejercido sobre la poesía de Eliot por tres tipos diferentes de obras que no pertenecen al campo de la literatura en sentido estricto, pero que afectaron en alguna medida al escritor en cuanto poeta.

En primer lugar se estudiará la influencia de F.H. Bradley, reconocida públicamente por el propio Eliot, quien basó sobre el filósofo su tesis doctoral. A continuación, se considerará el modo en que dos antropólogos, Sir James Frazer y Miss Jessie L. Weston, dejaron sus huellas impresas sobre The Waste Land. Finalmente, se abordará la cuestión del supuesto interés de Eliot por el ocultismo en general, centrando el tema en torno a Arthur Edward Waite y su libro A Pictorial Key to the Tarot, por haber constituido éste una de las fuentes de The Waste Land.

F.H. BRADLEY (1846-1924)

Finite centres

Fractured atoms

Al analizar las diversas facetas de T.S. Eliot, poeta, dramaturgo y crítico literario, en ocasiones se tiende a olvidar un aspecto de suma importancia en su formación: el filosófico. En efecto, Eliot dedicó varios años de su vida al estudio de la Filosofía con la firme intención de convertirse en profesor de tal materia. Además de los pensadores clásicos, que en cuanto alumno debía conocer, autores contemporáneos suyos como Julien Benda y Charles Maurras (de quienes frecuentemente y con admiración se ocupó en su crítica), Bertrand Russell (su profesor, a quien conoció también particularmente y quien le comunicó sus ideas no sólo a través de sus escritos y clases, sino también por medio de la conversación) y de forma especial Henri Bergson (a cuyas clases en la Sorbona asistió Eliot durante el invierno de 1911) ejercieron un poderoso influjo sobre su desarrollo intelectual. Pero los límites del presente trabajo, centrado en las fuentes

literarias de la poesía eliotiana, no permiten una investigación exhaustiva en el campo de las fuentes estrictamente filosóficas. Ahora bien, el caso de F.H. Bradley constituye una excepción, pues su obra influyó directamente sobre la poesía, y no sólo la crítica, en una manera singular. Tal influencia fue reconocida públicamente por T.S. Eliot quien, al hacer algunas observaciones sobre su propia poesía, hacia el final de su vida constataba:

"But I am certain of one thing: that I have written best about writers who have influenced my own poetry. And I say "writers" and not only "poets", because I include F.H. Bradley, whose works -- I might say whose personality as manifested in his works -- affected me profoundly;" (1).

En el curso 1910-1911, pasado en la Sorbona, se interesó por la obra de F.H. Bradley. A partir de 1912, ya como ayudante en el departamento de Filosofía de Harvard, fue preparando su tesis doctoral que continuó en Oxford, gracias a una beca concedida por Harvard, durante 1914 bajo la dirección del discípulo más cercano de Bradley: Harold Joachim. A pesar de que la tesis trataba sobre Bradley y que por entonces éste era "Fellow" del Merton College, parece ser que, quizás debido al extraño carácter del filósofo, Eliot no llegó a conocerlo personalmente.

En abril de 1916 envió a Harvard su tesis, titulada "Experience and the Objects of Knowledge in the Philoso-

phy of F.H. Bradley", que fue rápidamente leída y aceptada por las autoridades académicas (2).

A causa de diversas circunstancias que confluieron a partir de 1916 (en principio, por la guerra), Eliot no llegó a defender su tesis en Harvard y por tanto nunca llegó a alcanzar el grado de doctor en Filosofía. La tesis se mantuvo inédita durante largos años y quizás así hubiera quedado para siempre si la posterior notoriedad de su autor no hubiera suscitado interés por ella. La obra, editada por Anne Bolgan, apareció en 1964 bajo el título de Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley (3) con una dedicatoria para Valerie Eliot, quien había animado a su esposo para que la publicara.

En el prefacio de Knowledge and Experience Eliot recuerda el lejano proceso de su composición y modestamente admite que, habiendo abandonado durante tanto tiempo el estudio de la Filosofía, se siente incapaz de comprender su propia tesis (4). De todos modos, la tesis es ciertamente oscura, probablemente más que la obra de Bradley, y resulta casi incomprendible para un lector poco familiarizado con la epistemología y la metafísica. Temiendo que algunos filósofos modernos la juzguen anticuada y quizás también intentando evitar malentendidos, en el mismo prefacio el autor explica que presenta el libro como una simple curiosidad de interés biográfico. Además, él piensa que la obra muestra, según había observado su esposa, cómo su propio estilo de prosa se formó sobre el de Bradley (5).

Ya en 1938 la curiosidad de los lectores por la tesis inédita quedó parcialmente satisfecha por el resumen que

de ella hizo R.W. Church (6). Pero aún tras la publicación de la tesis completa en 1964, George Whiteside estimó necesario el hacer un nuevo resumen, esta vez más completo, de una obra que pocos, bien por falta de tiempo o de la formación filosófica necesaria para comprenderla, podrían leer (7). La tesis, según los especialistas, representa un detallado y competente, aunque poco original, estudio de la filosofía de Bradley (8). En estrecha relación con ella se encuentran dos artículos de Eliot, publicados en The Monist de Chicago en 1916 e incluidos como apéndices en la edición de Knowledge and Experience: "The Development of Leibniz' Monadism" y "Leibniz' Monads and Bradley's Finite Centers" (9).

En lo que respecta a la crítica publicada por Eliot acerca de Bradley, a primera vista, y sin entrar en disquisiciones filosóficas, llaman la atención dos puntos diferentes: la constante alabanza del estilo de Bradley y el patente deseo de dar a conocer su obra en Francia, unido al convencimiento de que ni siquiera en su propio país llegaría a ser popular. Prueba de esta última intención es la serie de referencias que sobre el filósofo aparecen en la Nouvelle Revue Française entre 1922 y 1923 (10). En cuanto a la admiración por el estilo, además de intentar comunicarla al público francés:

"Les livres de M. Bradley, en particulier Apparence et Réalité et Les Principes de Logique, méritent d'être salués comme des classiques qui prennent le rang dans la grande tradition des

écrits philosophiques anglais; mais même dans la magnifique austérité de la prose sèche et osseuse de M. Bradley on décèle par endroits cette rougeur de la fièvre qui est totalement étrangère à la tradition de Hobbes, Berkeley et Locke." (11)

Eliot la expresó a sus compatriotas con motivo del fallecimiento del filósofo, en el Criterion, a través de las siguientes palabras:

"Few will ever take the pains to study the consummate art of Bradley's style, the finest philosophic style in our language, in which acute intellect and passionate feeling preserve a classic balance" (12).

Algunas de las ideas esbozadas en dicho artículo del Criterion se desarrollaron en un ensayo de 1927, publicado en el T.L.S. como "Bradley's Ethical Studies" (13) y que posteriormente se ha venido reproduciendo en varias colecciones, desde For Lancelot Andrewees hasta Selected Essays, bajo el título de "F.H. Bradley". En él se insiste sobre la perfección del estilo de Bradley:

"Certainly one of the reasons for the power he still exerts, as well as an indubitable claim to permanence, is his great gift of style. It is for his purposes -- and his purposes are

more varied than is usually supposed -- a perfect style." (14)

El artículo, en principio la reseña de Ethical Studies de F.H. Bradley, es realmente una detallada comparación entre el autor de la obra y Matthew Arnold, donde la clave del éxito del primero parece radicar en el estilo. Como fiel discípulo, Eliot exagera los méritos de Bradley al escribir, por ejemplo:

"(...) he (Bradley) replaced a philosophy which was crude and raw and provincial by one which was, in comparison, catholic, civilized, and universal." (15)

Tras la publicación de "Bradley's Ethical Studies", Eliot, apartado cada vez más del mundo de la filosofía, no volvió a analizar el contenido de las obras de Bradley, pero continuó refiriéndose a su exactitud y a la pureza de su estilo. Así, en 1942 observaba:

"I would mention also the work of such a writer as F.H. Bradley, which owes its persuasiveness to a masterly prose style." (16)

En 1964, tan alejado se sentía Eliot de sus pasados estudios filosóficos, que fue Anne Bolgan quien se encargó de editar cuidadosamente su tesis doctoral y él mismo, en el prólogo, sólo trató de las circunstancias de su elabora-

"

ción, sin entrar en disquisiciones sobre su contenido.

Entre las razones que movieron a Eliot, futuro profesor de Filosofía, a abandonar la carrera académica y a convertirse en poeta y crítico literario algunas pudieron ser de orden externo. Pero además, aunque él nunca explicó los motivos, no sería aventurado pensar que llegó a juzgar, como Bradley, que la elucubración filosófica y la creación poética eran incompatibles para la mente de un solo hombre. En cualquier caso, sean cuales fueren las causas del hecho, Eliot, que hasta 1918 había publicado numerosas reseñas sobre obras filosóficas y figurado como colaborador asiduo del International Journal of Ethics, a partir de 1919 escribió casi exclusivamente, además de poesía y drama, crítica literaria. Ahora bien, el estudio de la filosofía (en especial la de Bradley), al que el autor dedicó los años cruciales de su formación intelectual, no podía dejar de imprimir una huella en su personalidad y en su obra.

E.P. Bollier afirmaba en 1963 que la deuda de Eliot hacia Bradley era una cuestión todavía abierta (17) y esto aún hoy, incluso tras la publicación de muchos artículos y varias tesis doctorales (18) acerca del tema, sigue siendo cierto. En realidad, la crítica ha oscilado entre lo que unos llaman sobreestimar y lo que otros denominan minusvalorar el influjo de F.H. Bradley sobre Eliot.

Gabría distinguir tres aspectos, estrechamente ligados entre sí, en los que la filosofía de Bradley pudiera haber ejercido una influencia sobre Eliot: Eliot como hombre, Eliot como crítico y Eliot como poeta. El pensamiento de

Bradley debió de modificar en algún modo la personalidad del joven. El mismo, al analizar los efectos de Bradley sobre una hipotética sensibilidad, concluía:

"Once you accept this theory of the nature of the judgment, and it is as plausible a theory as any, you are led by his arid and highly sensitive eloquence (no English philosopher has ever written finer English) to something which, according to your temperament, will be resignation or despair -- the bewildered despair of wondering why you ever wanted anything, and what it was that you wanted, since this philosophy seems to give you everything that you ask and yet render it not worth wanting." (19)

En este texto se han basado algunos críticos para explicar el pesimismo de Eliot como resultado del escepticismo de Bradley (20). Es posible que Eliot se encontrase entre aquellos sobre quienes, debido a sus propios temperamentos, la teoría de Bradley sobre la naturaleza del juicio pudiera provocar los efectos descritos en el párrafo citado anteriormente. Ahora bien, debe tenerse en cuenta que en el prefacio de Appearance and Reality se había definido tal escepticismo así:

"By scepticism is not meant doubt about or disbelief in some tenet or tenets. I understand

by it an attempt to become aware of and to doubt all preconceptions. Such scepticism is the result only of labour and education, but it is a training which cannot with impunity be neglected." (21)

Tomando el término escepticismo en el mismo sentido que su maestro, Eliot percibió en 1927 (año de su entrada en la Iglesia de Inglaterra) un instrumento útil para la comprensión religiosa:

"And scepticism and disillusion are a useful equipment for religious understanding; and of that Bradley had a share too." (22)

En un profundo estudio de la cuestión, E.P. Bollier (23) ha demostrado de manera convincente cómo la filosofía de Bradley (que no era cristiano, pero que, además de no explicar la experiencia religiosa como una ilusión, incluso admitía que la religión era algo más elevado que la filosofía) hizo posible la aceptación intelectual de las doctrinas cristianas por parte de Eliot al destruir el principal obstáculo para la fe, que es la idea racionalista de que por la razón se puede conocer la verdad absoluta y que sólo lo conocido por la razón es verdadero.

Aunque el tema no constituya directamente el objeto del presente trabajo, conviene hacer una breve referencia al influjo de Bradley sobre la crítica eliotiana, tema que ha sido tratado en diversos estudios. F.O. Matthiessen su-

girió, en 1935, que Bradley había sido el principal maestro de Eliot en cuanto al estilo de prosa (24). Tal suposición quedó confirmada por Eliot, quien, al escribir el prólogo a la edición de su tesis, observaba cómo había modelado su propio estilo de prosa sobre el del filósofo (25). En lo que se refiere al contenido de la crítica, frente a quienes consideran la influencia solamente marginal, parece prevalecer la tesis de que ciertos conceptos básicos de Eliot tienen su origen en la filosofía de Bradley (26). Aunque quizás en algún caso se haya sobrevalorado el influjo de Bradley, olvidando otras posibles fuentes, debería establecerse como conclusión que las obras de Bradley han afectado profundamente no sólo la forma, sino también el contenido de la crítica eliotiana.

En cuanto a la poesía, el influjo de Bradley es de muy distinta naturaleza al ejercido por otros autores sobre ella. No es la influencia de un poeta o un dramaturgo o un novelista, sino de un filósofo prácticamente desconocido entre los lectores de los poemas.

Sería superfluo el examinar los primeros poemas eliotianos con la intención de encontrar en ellos la huella de Bradley, puesto que Eliot sólo comenzó a leer sus obras a partir de 1910. Precisamente desde 1910 se aprecia una transformación profunda en su poesía. Quedan atrás los poemas imitativos de la primera juventud y en "The Love Song of J. Alfred Prufrock" se oye la voz del nuevo poeta. Erró-

neo sería el comparar los poemas anteriores a 1910 con los posteriores a esta fecha y atribuir todos los cambios esenciales a Bradley, pues debe tenerse en cuenta que Eliot en aquellos años también estaba recibiendo el influjo de otros autores, pero quizás fuera acertado el asignar un importante papel al filósofo en la maduración del poeta. En "The Love Song", como en otros poemas contemporáneos a la tesis doctoral, se ven reflejados conceptos cuya fuente debe buscarse en las lecturas que Eliot realizaba en aquellos momentos. Por ejemplo, la teoría de los centros finitos que Eliot había estudiado en Bradley queda plasmada en la presentación de seres aislados, como Prufrocko los dos protagonistas de "Portrait of a Lady", cada cual con su propia limitada experiencia, incapaces de comunicación. Prufrock es un modelo de ser encerrado en una esfera opaca (en la cual sólo se comunica consigo mismo) y rodeado de otras esferas opacas entre las cuales no existe nexo alguno (27).

La misma visión del mundo, poblado por mónadas o centros finitos, tiene su expresión poética en "Gerontion". La mente del anciano es el centro finito cuya naturaleza se analiza en el poema:

Thoughts of a dry brain in a dry season.

("Gerontion", 75)

" En el mismo mundo hay otros seres, De Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel, que también giran como átomos, llevados de un lado a otro, sin que sea posible establecer un lazo de

1001

unión entre todos ellos:

De Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel, whirled
Beyond the circuit of the shuddering Bear
In fractured atoms.

("Gerontion", 67-9)

Con una imagen poética tomada de Chapman (28) se expresa un concepto filosófico derivado de Bradley.

Esta visión del mundo como conjunto de centros finitos aparece otra vez más en The Waste Land. Aquí la esfera opaca queda simbolizada por la torre en la cual, como en prisión eterna, está encerrado el ser:

I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison

(The Waste Land, 411-4) (29)

La imagen de la torre, según el propio Eliot ha indicado en sus notas, fue tomada de Dante, pero el concepto filosófico procede de Bradley, como muestra la cita de Appearance and Reality que figura en la misma nota al verso 411:

"My external sensations are no less private
to my self than are my thoughts or my feelings.
In either case my experience falls within my own

circle, a circle closed on the outside; and, with all its elements alike, every sphere is opaque to the others which surround it (...). In brief, regarded as an existence which appears in a soul, the whole world for each is peculiar and private to that soul". (30)

Con tales palabras Bradley intenta refutar la tesis según la cual, aunque nuestros mundos internos estén divididos, el mundo externo de la experiencia es común a todos y por ello la comunicación es posible.

La nota del poeta no sólo ayuda a captar una interesante fusión de una fuente literaria con otra filosófica, sino que además confirma la hipótesis formulada anteriormente de que él tomó el concepto de Bradley y lo formuló de manera poética en "The Love Song of J. Alfred Prufrock", "Portrait of a Lady" y "Gerontion". Pero, comparado con los poemas precedentes, The Waste Land, con la aparición de Tiresias, ofrece algo nuevo. Tiresias es la antítesis de Prufrock y de Gerontion, porque no es un ser aislado, sino la fusión de todos ellos. La figura de Tiresias representa la posibilidad de que los centros finitos o, como prefería llamarlos Eliot, los puntos de vista confluyan y se consigna así la unidad entre puntos de vista divergentes (31) como ya se había esbozado en la tesis doctoral:

"The real world, I have insisted, consists in the common meaning and "identical reference"

of various finite centers." (32)

A partir de The Waste Land la huella de Bradley sobre la poesía eliotiana parece irse borrando paulatinamente. Quizás con motivo del artículo de 1927 "Bradley's Ethical Studies" volviera de nuevo el filósofo a la memoria del poeta y por ello, en un poema de 1919, "Animula", figura la frase "is and seems":

Week by week, offends and perplexes more
With the imperatives of "is and seems"
And may and may not, desire and control.

("Animula", 18-20)

La distinción entre lo que parece y lo que es es la que hace Bradley, y Eliot en su tesis, entre la apariencia y la realidad. El hecho de que la frase figure entre comillas hace suponer la intención de una cita y por tanto una alusión deliberada a la obra Appearance and Reality.

En Four Quartets se percibe la clara superación del pensamiento de Bradley. Frente a la concepción filosófica del mundo como conjunto de centros finitos, Four Quartets muestra una visión religiosa del universo dominado por un Absoluto que le proporciona unidad.

Así pues, como conclusión podría establecerse que Bradley no fue uno de los principales inspiradores de la poesía de Eliot, pero su pensamiento modificó su sensibilidad y de este modo ejerció un influjo sobre él como hombre y como poeta. La teoría de los centros finitos, reflejada

en "The Love Song of J. Alfred Prufrock", "Portrait of a Lady" y "Gerontion", alcanza su mejor formulación poética en The Waste Land, donde la esfera opaca de Bradley queda simbolizada por la torre que sirvió de prisión a Ugolino. Finalmente, en Four Quartets, se aprecia al Eliot filósofo, formado en el pensamiento de Bradley, capaz de discernir los más sutiles matices de la elucubración filosófica, pero domina el Eliot religioso que, tras haber seguido los pasos del maestro, ha acabado por dejarlo atrás.

1005

SIR JAMES FRAZER (1854-1941)

JESSIE L. WESTON (1850-1928)

"The Hanged God"

"the Waste Land"

The Hanged Man

The Waste Land

T.S. Eliot manifestó un gran interés por la antropología durante sus estudios como postgraduado en Harvard. Impulsado por la lectura de autores como Durkheim, Harrison y Frazer (33), al comienzo del curso 1913-14 presentó en la Universidad un ensayo titulado "The Interpretation of Primitive Ritual". Entre las obras que sobre tal disciplina pudiera haber leído en aquella época sólo una parece ser relevante para Eliot en cuanto poeta, The Golden Bough, junto a otra conocida por él años más tarde, From Ritual to Romance (34).

El que, en una búsqueda de las fuentes literarias en la poesía eliotiana, nuestra atención se vea dirigida hacia The Golden Bough y From Ritual to Romance se debe exclusivamente a las indicaciones del autor. Es decir, si él no hubiera mencionado los nombres de James Frazer y

Jessie Weston en las notas de The Waste Land, hubiera sido improbable que los lectores, por propia iniciativa, los relacionasen con el poema. Pero él no se limitaba a citar ambos nombres, sino que insistía en su deuda hacia ellos de tal manera que daba la impresión de que en sus respectivas obras se encontraba la clave de The Waste Land. Nada más lejos de la realidad. La lectura de The Golden Bough y de From Ritual to Romance, aunque ilumine ciertos aspectos del simbolismo presente en The Waste Land, no parece haber supuesto para nadie un paso más en la comprensión del poema mismo (35). El propio Eliot, en 1956, lamentaba el haber estimulado una investigación tan vana:

"It was just, no doubt, that I should pay
my tribute to the work of Miss Jessie Weston;
but I regret having sent so many enquirers off
on a wild goose chase after Tarot cards and the
Holy Grail." (36)

A partir de los comentarios sobre la influencia de Frazer y de Miss Weston contenidos en las notas de The Waste Land y advertidos por las palabras del poeta en 1956, hoy es preciso tratar el tema con extrema prudencia. No podemos seguir el camino de quienes en un principio tomaron al pie de la letra las notas y malgastaron su energía sin conseguir fruto. Tampoco sería oportuno ignorar por completo las primeras observaciones de Eliot como si las últimas, en lugar de ser una matización de aquéllas, fuesen una completa negación e impusiesen un silencio absoluto sobre el tema.

Una atenta lectura del primer párrafo de las notas de The Waste Land desde la perspectiva actual revela que unas afirmaciones son justas y otras inexactas. Por ejemplo, el comentario:

"(...) Miss Weston's book will elucidate the difficulties of the poem much better than my notes can do." (37)

induce a error puesto que mueve a buscar en From Ritual to Romance, además de en las notas mismas, una explicación del poema que el lector no hallará en ninguno de los dos lugares. Pero, de manera general, es el tono del párrafo, la intensidad, con que Eliot expresa su gratitud hacia ambos autores, es este énfasis el que ha originado los malentendidos. Así pues, partiendo de una lectura cautelosa del primer párrafo de las notas, puede intentarse la evaluación objetiva de la deuda de Eliot hacia Sir James Frazer y hacia Miss Jessie L. Weston.

Aunque Eliot conocía la obra de Sir James Frazer al menos desde 1913, es probable que la aparición del libro de Miss Weston en 1920 le recordase la primera. En realidad, From Ritual to Romance deriva de The Golden Bough y el deseo de emplear algunos elementos de aquélla pudo motivar una rápida relectura de ésta por parte del poeta. Dada la extensión de The Golden Bough y teniendo en cuenta que Eliot estaba familiarizado con ella, lo más verosímil es que revisase únicamente aquellas secciones cuyo contenido le interesaba para la elaboración de The Waste Land. Se-

gún sus propias indicaciones, usó especialmente los dos volúmenes titulados: Adonis, Attis, Osiris y acerca de ellos comentó:

"Anyone who is acquainted with these works will immediately recognise in the poem certain references to vegetation ceremonies." (38)

Según Frazer, en tales ceremonias se practicaban sacrificios cuya principal finalidad era asegurar el ciclo de las estaciones y, con él, el crecimiento de las plantas, la reproducción de los animales y la fertilidad de las mujeres. Los ritos mágicos se realizaban con la intención de ayudar al dios, o principio de la vida, en su lucha contra el principio de la muerte. Las figuras centrales habrían sido tres: Adonis en la mitología griega, Attis en la frigia y Osiris en la egipcia. Frazer dedica el primero de los dos volúmenes (incluidos en el conjunto de los doce que forman The Golden Bough en su edición completa) a Adonis y Attis (libros I y II respectivamente), mientras que en el segundo trata de Osiris. Tras una explicación general sobre el significado de tales ritos, el antropólogo cuenta cómo eran los festivales de Adonis, durante los cuales se hacían imágenes del dios que eran llevadas como cadáveres en una ceremonia fúnebre, posteriormente arrojadas al mar y en algunos lugares se celebraba su resurrección el día siguiente (39). En Alejandría, hacia el final del verano, se preparaban imágenes de Afrodita y de Adonis, se celebraba el matrimonio entre ambos;

un día después, las mujeres lanzaban la imagen de Adonis al mar y lamentaban su muerte. En Biblos, Adonis resucitaba el día siguiente y subía al cielo (40). La teoría de Frazer consiste en que la muerte y resurrección de Adonis es una expresión mítica de la decadencia y el renacimiento anual en la vida de las plantas (41).

La figura correspondiente a Adonis en la mitología frigia sería Attis, cuyo doble es Marsyas. Frazer relata el mito en el segundo libro de Attis, Adonis, Osiris, concretamente en el capítulo V, que él titula "The Hanged God". Marsyas acompañaba a Cybele tocando la flauta cuando retó a Apolo a un concurso de música en el que Marsyas tocaría la flauta y Apolo la lira. Como Marsyas resultara vencido, fue atado y azotado o bien descuartizado (42) por Apolo o por un esclavo. El antropólogo conjetura que en la antigüedad se colgaba del árbol sagrado a un sacerdote que recibía el nombre de Attis y que representaba su papel durante el festival de Cybele cada primavera; más tarde, la bárbara costumbre se habría ido mitigando hasta quedar reducida a una ceremonia en la cual el sacerdote sólo vertía un poco de su sangre y se empleaba una efigie en lugar de su propio cuerpo (43). También supone Frazer que en Frigia se daba muerte al hombre que representaba al dios, y su piel, una vez rellena, quedaba colgada del pino sagrado con el fin de que su espíritu asegurase la reproducción en los vegetales, los animales y los hombres (44).

Finalmente, relacionado con Adonis está también Osiris, hijo del dios de la tierra y de la diosa del cielo, cuyo

mito está vinculado a las crecidas del Nilo (45).

A la luz de las explicaciones de Frazer sobre Adonis y Osiris, el tema de la muerte en el agua de The Waste Land cobra una nueva dimensión. Por su parte, el mito de Attis, "The Hanged God", explica la presencia en el poema de "The Hanged Man". Este último, tomado del Tarot, queda asociado en la mente de Eliot (según él mismo indica en la nota al verso 46) con "The Hanged God" de Frazer y también con la misteriosa figura del pasaje sobre los discípulos de Emaús en "What the Thunder Said". En este modo de hacer asociaciones Eliot sigue a Frazer, quien había identificado a los tres dioses (Adonis, Attis y Osiris) entre sí, pues en realidad constituirían uno solo visto bajo tres formas diferentes por pueblos distintos. Frazer había comparado las figuras de Osiris y Cristo (46) y por ello nada tiene de extraño que Eliot ligue a Attis con Jesús, quien sería a la vez "The Hanged Man" y "The Hanged God" en cuanto Dios y hombre crucificado en un madero para dar la vida eterna a todos los hombres. La evocación de las antiguas ceremonias mágicas de la naturaleza en The Waste Land se explica por el tema principal del poema: la esterilidad de la tierra y sus habitantes.

Entre otros mitos, Frazer cuenta el de Jacinto, el ser que simboliza a la vegetación que florece en primavera y desaparece bajo el calor del verano. Jacinto se hallaba jugando al tejo con Apolo cuando el dios involuntariamente le produjo la muerte. Apolo estaba lamentando el fallecimiento de su amigo cuando de su sangre nació el jacinto, que no era la flor hoy llamada jacinto, sino un iris púr-

pura con las letras del lamento (AI) inscritas en negro sobre sus pétalos (47). Es posible que Eliot hubiera tenido en cuenta este mito al escribir sobre los jacin-
tos en The Waste Land, aunque tal extremo no ha podido ser comprobado.

Pero la deuda de Eliot hacia Frazer en The Waste Land no estriba en detalles concretos, sino en algo mucho más importante: el método. Ya señala el poeta en sus notas:

"To another work of anthropology I am indebted in general, one which has influenced our generation profoundly; I mean The Golden Bough."
(48)

Poco después de publicar The Waste Land, en la reseña que escribió sobre Ulysses de James Joyce, Eliot definía el método mítico que había venido a sustituir al narrativo en las obras de ciertos escritores, en parte gracias a The Golden Bough:

"Psychology (such as it is, and whether our reaction to it be comic or serious) ethnology, and The Golden Bough have concurred to make possible what was impossible even a few years ago." (49)

Aunque el autor^{la} aplique a Ulysses, la definición eliotiana del método mítico puede servir justificadamente pa-

ra describir el método empleado en The Waste Land:

"It is simply a way of controlling, of ordering, of giving á shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history." (50)

Precisamente en ese sentido la deuda de Eliot hacia Frazer es grande, pues éste le habría descubierto una nueva forma de estructurar la realidad. Pero, si grande es la deuda, mayor es aún el mérito de Eliot al haber sido capaz de captar el mensaje profundo de Frazer y de aplicarlo a la poesía. Según Eliot, habría sido Yeats el primero en vislumbrar el método; Joyce lo habría empleado y otros deberían seguir sus pasos no como imitadores, sino como los científicos que hacen uso de los descubrimientos anteriores llevando más lejos la investigación. En una reseña sobre Ulysses no hubiera sido oportuno por parte del autor el aludir a su propia obra poética, pero el lector puede hacer analogías y derivar consecuencias. La definición del método mítico se aplica con tal exactitud al método usado en The Waste Land que resulta casi imposible imaginar que Eliot no estuviese pensando en su poema al escribir "Ulysses; Order and Myth". Y probablemente, aunque esto sea más difícil de demostrar, el autor pensaba que él mismo habría representado el empleo del método mítico en verso, mientras que Joyce habría ejercido la función equivalente en prosa (51).

John B. Vickery ha estudiado el impacto (él prefiere no hablar de influencia) literario de The Golden Bough sobre cuatro escritores: Yeats, Eliot, D.H. Lawrence y Joyce (52). Vickery traza las huellas de Frazer en la poesía eliotiana desde "Mr. Apollinax" hasta Four Quartets, poniendo especial énfasis en The Waste Land. Efectivamente, es posible que el título de la colección de ensayos The Sacred Wood haya sido inspirado por el relato sobre el rey-sacerdote que guarda el bosque sagrado según se cuenta en el primer capítulo de The Golden Bough (53). La continuación del mundo antropológico con el clásico en "Mr. Apollinax" (54) siguiendo el ejemplo de Frazer es un hecho admisible, aunque explicar todo el poema en relación con The Golden Bough quizás resulte excesivo. El mismo juicio nos merece su análisis de "La Figlia Che Piange" (55), "Sweeney Among the Nightingales" (56), "The Hollow Men" (57), "Journey of the Magi" (58), "Animula", "Ash-Wednesday", Four Quartets y The Elder Statesman (59). En cuanto a The Waste Land, parece acertada la idea de que su figura central y su estructura deriven sustancialmente de The Golden Bough (60), pero la búsqueda de detalles incidentales en el poema que puedan haber sido tomados de la obra de Frazer nos recuerda la wild goose chase de la que hablaba Eliot (61). No se pueden calificar como erróneas las afirmaciones de Vickery, pero su estudio adolece de un defecto compartido por la mayoría de las monografías que estudian la influencia (o en este caso el impacto) de un autor sobre Eliot: olvidando las demás fuentes (aunque aquí Vickery al menos recuerda

From Ritual to Romance), llevan sus investigaciones más allá de los límites de lo probable al intentar explicar todo Eliot en función de este o aquel autor.

The Golden Bough interesó a Eliot de tal manera, que en varias ocasiones se refirió a ella elogiosamente. Por ejemplo, en 1921 hizo una observación que se puede relacionar con su particular uso de The Golden Bough en The Waste Land:

"In art there should be interpenetration and metamorphosis. Even The Golden Bough can be read in two ways: as a collection of entertaining myths, or as a revelation of that vanished mind of which our mind is a continuation." (62)

En otro artículo, escrito en 1923 para lectores franceses, el crítico comentó con detalle la superioridad de Frazer comparándolo con otros antropólogos y su posible influencia sobre la literatura del futuro (63). Y, poco después, tras la muerte de F.H. Bradley, propuso a la opinión pública el nombre de Sir James Frazer como posible candidato para "The Order of Merit" con el argumento de que Frazer, al igual que Bradley, proporcionaría mayor distinción que la recibida en el caso de que se le adjudicase el nombramiento (64).

El estudio del influjo ejercido por Sir James Frazer sobre la poesía eliotiana debe ir seguido del análisis sobre la influencia de Miss Jessie Weston, puesto que

ambos autores se encontraban ligados en la mente de Eliot.

Jessie Weston, inspirada por los estudios de Frazer y partiendo de ellos, buscó el origen de las leyendas del Santo Grial en los cultos de la vegetación descritos en The Golden Bough. En 1913 Miss Weston publicó The Quest of the Holy Grail (65), estudio que ya contiene en esencia su teoría sobre los romances del Grial. Su idea inicial quedó desarrollada en una nueva obra, From Ritual to Romance, aparecida en enero de 1920 (66), cuando Eliot aún no había comenzado a elaborar The Waste Land. Nada puede asegurarse sobre si el poeta conocía The Quest of the Holy Grail; en cambio, sus propias observaciones en el párrafo introductorio a las notas de su poema permiten afirmar que había leído atentamente From Ritual to Romance:

"Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental symbolism of the poem were suggested by Miss Jessie L. Weston's book on the Grail legend: From Ritual to Romance (Cambridge)". (67)

Pero no se limitó a este primer testimonio, sino que prefirió insistir en su deuda hacia el libro:

"Indeed, so deeply am I indebted, Miss Weston's book will elucidate the difficulties of

the poem much better than my notes can do; and I recommend it (apart from the great interest of the book itself) to any who think such elucidation of the poem worth the trouble".

Precisamente fueron esas últimas palabras las que, como se indicó al comienzo del presente capítulo, indujeron a error y sobre las cuales volvió Eliot en 1956 lamentando el haber desviado la atención de tantos investigadores al promover una búsqueda en parte infructuosa (68). Así pues, con extremada cautela y teniendo bien presentes tanto las notas como la reflexión posterior sobre sus efectos negativos, deben distinguirse en From Ritual to Romance los elementos esenciales que Eliot tomó para su poema.

Se ha observado que la obra de Miss Weston hoy ha perdido toda autoridad desde el punto de vista antropológico (69). Como Eliot no era un auténtico especialista en la materia y cuando él leyó From Ritual to Romance la obra aún no había sido sometida a examen crítico, aceptó las teorías de Jessie Weston con el mismo entusiasmo que las de Frazer, según demuestra el comentario incluido en las notas de The Waste Land. En cualquier caso, aunque From Ritual to Romance carezca de validez científica en la actualidad, el uso que de ella hizo Eliot fue puramente poético y en nada afecta a The Waste Land el desprestigio que haya podido sufrir una de sus fuentes.

Miss Weston relaciona el origen de las leyendas sobre el Santo Grial con las ceremonias de la vegetación que había descrito Frazer, pues en ambas halla temas análogos. El hé-

roe de tales leyendas puede ser Gawain o Perceval o Galahad (70). En la versión de Perceval, el héroe en busca de la reliquia debe remediar el mal de un rey cuya enfermedad se ha reflejado en todas sus tierras, que han quedado baldías:

"The distinctive feature of the Perceval version is the insistence upon the sickness, and disability of the ruler of the land, the Fisher King. Regarded first as the direct cause of the wasting of the land, it gradually assumes overwhelming importance, the task of the Quester becomes that of healing the King, the restoration of the land not only falls into the background but the operating cause of the desolation is changed, and finally it disappears from the story altogether." (71)

Si el héroe consigue devolver la salud al rey, frecuentemente llamado Rey Pescador (Fisher King), las tierras vuelven a ser fértiles y los habitantes se reproducen de nuevo. Pero existe la posibilidad de que el héroe fracase en su intento al dejar de hacer ciertas preguntas sobre el Grial.

Eliot aseguró haber tomado de From Ritual to Romance el título para su poema y, en efecto, a lo largo de la obra la autora se refiere al reino como "the Waste Land". Por ello, sin negar otros motivos que pudieron impulsar al poeta a dar nombre a su composición, debe señalarse el libro de Miss Weston como la fuente principal del título. También

de From Ritual to Romance se ha derivado el tema central del poema: la esterilidad física y espiritual de The Waste Land.

Asimismo, From Ritual to Romance dió a Eliot la idea de introducir el Tarot en su poema, para lo cual buscó una mayor documentación en The Pictorial Key to the Tarot de Arthur Waite (72). Miss Weston afirma que los cuatro símbolos del culto se mantienen en las cartas del Tarot y presenta el siguiente cuadro de correspondencias con las cartas ordinarias:

"Cup (Chalice, or Goblet) -- Hearts
Lance (Wand, or Sceptre) -- Diamonds
Sword -- Spades
Dish (Circles, or Pentangles, the form varies -- Clubs"

(73)

Originalmente, las cartas del Tarot se emplearon para predecir la subida y el descenso de las aguas que fertilizaban las tierras y más tarde fueron usadas para adivinar el futuro en general (74). Miss Weston alude al descrédito en que han caído las cartas del Tarot, tan respetadas en la antigüedad, y Eliot refleja este uso vulgar que se hace en tiempos modernos de tales cartas mediante la irónica presentación de Madame Sososttris en "The Burial of the Dead". Madame Sososttris es la moderna adivina que puede seguir practicando la cartomancia para sus clientes a pesar de sufrir un fuerte resfriado. Es ella quien, por me-

dio de sus cartas, introduce unos caracteres esenciales para el poema, que en el presente trabajo son analizados con mayor detalle al tratar del influjo de The Pictorial Key to the Tarot sobre The Waste Land.

Relacionada con From Ritual to Romance sólo parece estar la carta que representa al "man with three staves", y esto por haber dicho Eliot (en su nota al verso 46) que la asociaba, según él arbitrariamente, con el "Fisher King". Jessie Weston había titulado "The Fisher King" el noveno capítulo de From Ritual to Romance (75). En The Waste Land nunca se cita expresamente el nombre de "Fisher King", salvo en las notas. Los borradores del poema muestran cómo su autor escribió "Fisher King" sobre la frase enmarcada "man with three staves", lo cual pudiera indicar que en algún momento tuvo el deseo, no cumplido, de realizar la sustitución (76). Ahora bien, aunque en los versos mismos no aparezca el nombre de "Fisher King", las notas hacen que sea identificado con una carta del Tarot y con el hombre que aparece pescando en "The Fire Sermon":

While I was fishing in the dull canal
(The Waste Land, 189)

Es el pescador que se presenta como Rey al final del poema:

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?
(The Waste Land, 423-5)

James E. Miller ha apuntado la posibilidad de que Eliot hubiese comparado su propia situación, en sus relaciones con su primera esposa, con la del "Fisher King" (77). Aunque Eliot siempre pareció desdeñar los elementos autobiográficos de sus poemas, en el caso de The Waste Land dió la impresión de ponerlos en primer término al comentar:

"Various critics have done me the honour to interpret the poem in terms of criticism of the contemporary world, have considered it, indeed, as an important bit of social criticism. To me it was only the relief of a personal and wholly insignificant grouse against life; it is just a piece of rhythmical grumbling." (78)

Si se considera The Waste Land teniendo en cuenta el estado personal del autor durante su elaboración, debe reseñarse que se encontraba en una seria crisis parcialmente motivada o agravada por problemas matrimoniales. Es un dato objetivo el que la pareja, casada en 1915, no tenía hijos; pero derivar de ello y de algún detalle más que Eliot^{se} identificaba plenamente con el "Fisher King" es entrar en el terreno de las suposiciones peligrosas. Es preferible mantener una actitud prudente y evitar sensacionalismos mientras se carezca de una base sólida para asegurar algo. Cuando un día vean la luz los documentos aún celosamente guardados por voluntad del poeta, quizás se clarifiquen algunos

puntos oscuros y éste podría ser uno de ellos. Mientras tanto lo razonable es pensar que Eliot encontró un cierto paralelismo entre el mundo que le rodeaba y el reino del "Fisher King". Por eso en The Waste Land hay un Rey Pescador que contempla sus tierras baldías, pero la similitud es limitada, pues nunca llega a aparecer el héroe moderno que, como Perceval, devuelva la salud al Rey enfermo y la fertilidad física y espiritual a todo su reino.

Además de la figura del "Fisher King", existe un episodio concreto que Eliot probablemente derivó también de From Ritual to Romance. Recuerda Miss Weston que en muchas versiones de la leyenda el héroe sufre una extraña y terrible aventura en una capilla misteriosa (79). Es la capilla que se describe en el poema:

In this decayed hole among the mountains
In the faint moonlight, the grass is singing
Over the tumbled graves, about the chapel
There is the empty chapel, only the wind's home.

(The Waste Land, 385-8)

Considerando el conjunto de The Waste Land no parecen ser muchos los versos directamente inspirados por From Ritual to Romance o los detalles explicables en función de dicha obra.

Hoy resulta curioso el que, en un estudio sobre el tratamiento recibido por la leyenda de Arturo en la literatura moderna comparado con el que recibió en la medieval, The Waste Land se haya juzgado como un experimento de dudo-

so valor literario y como una simple muestra del interés moderno por la leyenda del Santo Grial (80). En la actualidad, sólo a título anecdótico puede citarse semejante punto de vista.

Eliot tomó el mito de la tierra baldía para simbolizar la esterilidad, que es el tema unificador de The Waste Land. Se ha sugerido que el poeta derivó este tema y el título de su composición de Morte Darthur, concretamente del siguiente texto:

"And so bifelle grete pestylence and grete
harme to both Realmes / for sythen encrecyd
neyther corne ne grasse nor wel nyghe no fruyte/
ne in the water was no fysshe werfor men callen
hit the landes of the two marches the waste land /
for that dolorous stroke." (81)

También se ha dicho que The Romance of Balin pudo ejercer una influencia en el mismo sentido sobre The Waste Land (82). Verdad es que Eliot conocía la obra de Thomas Malory, de quien hasta llegó a decir una vez que era uno de sus autores favoritos (83). Por tanto, es probable que hubiera leído e incluso que hubiera prestado especial atención al párrafo que reproducimos más arriba, pero el testimonio del autor en sus notas, corroborado por los datos hallados en la lectura de From Ritual to Romance obligan a pensar que el título y el tema central de The Waste Land derivan directamente del libro de Miss Weston. Junto a él, la obra de Thomas Malory debe calificarse de

fuelle secundaria, pues no aporta al poema nada nuevo que no estuviese ya en From Ritual to Romance y ni siquiera fue citada en las notas. El que Sir Thomas Malory sea una de las grandes figuras de la prosa inglesa, mientras que Jessie Weston se haya visto reducida a ser una investigadora casi olvidada, cuyas teorías han quedado en gran parte sin autoridad, no puede alterar la verdad de los hechos. Eliot tenía a su disposición muchas versiones literarias de las leyendas de Arturo y pudo leer sobre el Santo Grial en un gran número de fuentes de indudable prestigio, pero lo cierto es que se inspiró directamente en un estudio moderno sobre tales leyendas hoy juzgado de escaso valor científico.

T.S. Eliot en 1920 aceptó las teorías básicas de Weston y su interpretación de los diversos símbolos. De From Ritual to Romance tomó el título para The Waste Land y el símbolo de la tierra baldía presidida por el Rey Pescador para reflejar el tema unificador de la obra: la esterilidad física y espiritual del mundo. Menos importancia tienen algunos detalles, como el de la incorporación del episodio sobre la capilla peligrosa, presentado en el poema con una sobriedad que dificulta su identificación. También Miss Weston proporcionó al poeta la idea de introducir las cartas del Tarot, aunque éste posteriormente completara su información con The Pictorial Key to the Tarot de Waite.

Finalmente, debe concluirse afirmando que la mayor deuda de T.S. Eliot hacia Sir James Frazer y Miss Jessie Wes-

ton reside en el método, en la forma de realizar asociaciones mediante las cuales se demuestra que todo es uno. En la síntesis de mitos que le ofrecía la antropología de su tiempo Eliot vió un nuevo método aplicable a la literatura, una nueva manera de "controlar, de ordenar, de dar forma y significado al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea". (84)

1025

ARTHUR EDWARD WAITE (1857-1942)

The Hanged Man

The Hanged Man

El propio T.S. Eliot reconoció en las notas a The Waste Land el uso que del Tarot había hecho en su poema. Advertía no hallarse bien familiarizado con las cartas y observaba también cómo se había apartado del Tarot tradicional según su conveniencia:

"I am not familiar with the exact constitution of the Tarot pack of cards, from which I have obviously departed to suit my own convenience." (85)

Largos años después de haber publicado The Waste Land, Eliot comentó incidentalmente (en una colaboración incluida en el libro editado por Julian Huxley bajo el título de Aldous Huxley) cómo llegó a conocer a Tarot (86). En una de las cenas celebradas en el club de señoras del

"

Poetry Circle, Eliot trabó conversación con una de aquellas damas, quien lo invitó a su casa otro día y le habló de tales cartas.

La idea de introducir el Tarot en The Waste Land debió de haberle sido sugerida al poeta por las referencias que a él hizo Jessie L. Weston en From Ritual to Romance, donde la autora observaba que originalmente se habían empleado para predecir la subida y descenso de las aguas y más tarde se usaron para adivinar el futuro en general (87). Pero Eliot en esta obra no podía encontrar toda la documentación necesaria y por tanto hubo de buscar otra que tratase de manera más específica el tema. Aunque ni en las notas de The Waste Land ni en el homenaje a Huxley publicado en 1965 mencionaba Eliot el título o el autor de la obra consultada, se descubrió que el poeta había empleado The Pictorial Key to the Tarot de Arthur Edward Waite (88).

Gertrude Moakey¹ (89) ha tratado con gran detalle esta cuestión explicando cómo Eliot estaba confundido al creer que había utilizado el juego tradicional, pues en realidad se había basado en uno muy moderno, el dibujado por Pamela Colman Smith bajo la dirección de Arthur Edward Waite. Este último, autor de otras obras sobre ocultismo, escribió The Pictorial Key to the Tarot, donde se reproducen los dibujos de todas las cartas y se da a conocer el significado de cada una. Gertrude Moakey¹ encuentra indicios que le permiten afirmar que Eliot empleó ésta y no otra de las obras publicadas sobre el tema; pasa a identificar las

cartas citadas en The Waste Land y finalmente observa cómo Waite no debió de enterarse de que su obra había tenido un cierto influjo sobre The Waste Land, pues ni siquiera mencionó a Eliot en su autobiografía, escrita a final de los años treinta.

Eliot emplea los símbolos del Tarot en "The Burial of the Dead", donde Madame Sosostriis intenta predecir el futuro con sus cartas. Mediante esta sesión de cartomancia se introducen caracteres importantes de The Waste Land que reaparecen más adelante en el poema. En primer lugar, surge "the drowned Phoenician Sailor" que nadie, ni siquiera G. Moakey¹ ha podido identificar satisfactoriamente con carta alguna del Tarot, por lo cual debería concluirse que Eliot la introdujo por propia iniciativa, tomando así una de las libertades a las que aludía en sus notas.

Tras el Marinero Fenicio, aparece otra misteriosa figura:

Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
The lady of situations

(The Waste Land, 49-50)

El origen de Belladonna se ha venido explicando de muy diversas maneras, citando fuentes que no guardan relación alguna con el Tarot. Entre quienes prefieren identificarla con una de las cartas del juego, existen dos posibles interpretaciones. Gertrude Moakey¹ pensó que Belladonna podía ser el dos de espadas, carta que representa a una mu-

jer con los ojos vendados tras la cual se ve el mar con unos ^silotes rocosos (90). En cambio, B.F. Mc Clanahan, teniendo en cuenta las numerosas hipótesis en torno al tema, ha sugerido que "the Lady of the Rocks" supone una alusión indirecta a "The Star" (que forma parte de "The Major Arcana of the Tarot") y una alusión indirecta a una marca de bebidas, White Rock, cuyo signo publicitario, muy popular durante la juventud de Eliot, se parece a la imagen de la carta llamada "The Star" (91).

La siguiente figura que menciona Madame Sosostriis, "the man with the three staves", tiene una clara correspondencia en el Tarot. Eliot en sus notas comentó que la había asociado arbitrariamente con el Fisher King (92) y los borradores de The Waste Land muestran cómo el poeta escribió "Fisher King" sobre la frase enmarcada "man with three staves", lo cual indica un deseo, no llevado a cabo, de sustitución (93). Por haber sido Eliot tan explícito al respecto, resulta sorprendente que G. Moakley hay cometido el error de identificar al Fisher King con el rey de copas por llevar éste un colgante en forma de pez, en lugar de ponerlo en relación sencillamente con el "man with three staves" a quien ella se refiere al principio de su artículo. Eliot observa en sus notas que esta carta de Madame Sosostriis forma parte del auténtico Tarot y Moakley replica que en el Tarot original la carta sólo representa tres varas cruzadas, mientras que en el de Waite aparece un hombre de espaldas mirando al mar de quien en The Pictorial Key se dice que es un príncipe mercader.

A.E. Waite describe a este último personaje como un:

"(...) calm, stately personage, with his back turned, looking from a cliff's edge at ships passing over the sea. Three staves are planted on the ground, and he leans slightly on one of them." (94)

En la carta el hombre está de pie, mientras que al final de The Waste Land está sentado:

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
(The Waste Land, 423-4)

D. Schenetzler ha querido demostrar las razones por las cuales la asociación del "man with three staves" con el Fisher King no es tan arbitraria como Eliot había dado a entender (95). El crítico ve en la carta del Tarot la imagen del rey sano y en The Waste Land la del enfermo. En el dibujo de Miss Smith hay tres palos plantados en el suelo de los que nacen unas hojas, símbolo de fertilidad, razón por la cual la figura del Tarot queda de nuevo contrastada con el monarca de The Waste Land cuya impotencia se refleja en todo su reino.

Madame Sosostiris también habla de una carta en blanco:

(...) and this card,

Which is blank, is something he carries on his

back,

Which I am forbidden to see.

(The Waste Land, 54-6)

G. Moakley comentó que algunos juegos destinados a la venta al público contenían unas cartas en blanco, pero que sobre ellas sólo había una alusión en la bibliografía de The Pictorial Key. Se trata de una referencia a una oscura revista, The Platonist, donde un autor anónimo menciona veintidós "claves esotéricas" cuyos dibujos serían revelados sobrenaturalmente a los adeptos provistos de cartas en blanco. Como parece ser que Eliot conoció sólo superficialmente The Pictorial Key, resulta improbable que advirtiese tal detalle. En cambio es verosímil que la misma señora que le hizo interesarse por el Tarot le hablase de las cartas en blanco. La declaración del poeta en torno a dichas circunstancias se publicó en 1965, más de diez años después del artículo de G. Moakley, lo cual explica por qué ella se empeñó en buscar los orígenes del Tarot de The Waste Land en The Pictorial Key, sin pensar que Eliot tuvo otras fuentes de información.

Finalmente, la última figura del Tarot que maneja Madame Sosostri y que deriva de The Pictorial Key es "The Hanged Man". En las notas de The Waste Land el poeta hizo el siguiente comentario:

"The Hanged Man, a member of the traditional pack, fits my purpose in two ways: because he is

associated in my mind with the Hanged God of Frazer, and because I associate him with the hooded figure in the passage of the disciples of Emmaus in Part V." (96)

A.E. Waite reproduce el dibujo de Miss Smith y en la página opuesta lo describe:

"The gallows from which he is suspended forms a Tau cross, while the figure -- from the position of the legs -- forms a fylfot cross. There is a nimbus about the head of the seeming martyr. It should be noted 1) that the tree of sacrifice is living wood, with leaves thereon; 2) that the face expresses deep entrancement, not suffering; 3) that the figure, as a whole, suggests life in suspension, but life and not death." (97)

Waite añade que el significado de la carta, muy profundo, queda velado y, tras reproducir diversas interpretaciones, acaba exponiendo su propia hipótesis:

"I will say very simply on my own part that it expresses the relation, in one of its aspects, between the Divine and the Universe.

He who can understand that the story of this higher nature is imbedded in his symbolism will receive intimations concerning a great awakening

that is possible, and will know that after the sacred Mystery of Death there is a glorious Mystery of Resurrection." (98)

Esta versión se acomodaría perfectamente al sentido que "The Hanged Man" tiene en The Waste Land, relacionado con el "Hanged God" de Frazer y con Jesucristo.

Se ha dicho que Eliot conocía sobre la literatura ocultista más de lo que aparentaba y que disimuló tal interés cuando sus creencias religiosas se hicieron más profundas (99). Este extremo, atrayente a primera vista, no ha sido demostrado con pruebas y la teoría no resulta convincente por las razones que se expondrán a continuación.

Eliot sólo empleó el Tarot en The Waste Land y lo hizo con un fin muy específico, no lo había mencionado antes ni volvería a citarlo en su poesía posterior. La crítica y correspondencia eliotianas tampoco revelan un gran interés por esos temas, que más bien provocaban su desprecio (como ejemplo, recuérdese su actitud hacia W.B. Yeats y hacia Madame Blavatsky (100). Los errores cometidos en las notas de The Waste Land, en particular la confusión entre el Tarot tradicional y el de Waite, apoyan la misma tesis. Cuando a Eliot le entusiasmaba alguna cuestión, la estudiaba exhaustivamente y la analizaba con una exactitud ausente en este caso y además volvía sobre ella con insistencia. Además, el tratamiento que recibe Madame Sosostris en The Waste Land es negativo y a lo largo de todo el pasaje referente a sus sesiones de adivinación en "The Burial of the Dead" se percibe la ironía con que Eliot trataba esa clase

de actividades.

También se ha dicho que otro libro de Waite, The Hidden Church of the Holy Graal, pudo haber motivado la fusión que hizo Eliot de la leyenda del Santo Grial con el Tarot (101). El hecho no puede juzgarse como imposible, pero no existe evidencia alguna que permita afirmar con seguridad que Eliot conoció tal libro u otros del mismo autor, salvo The Pictorial Key to the Tarot.

El motivo de haber incluido una sección dedicada a Arthur Edward Waite, figura representativa para Eliot de la literatura ocultista como Arthur Conan Doyle lo era de la literatura detectivesca, es el evaluar en su justa medida la deuda de Eliot hacia ese tipo de obras. Frente al supuesto interés del poeta por la literatura ocultista disimulado al presentarse como cristiano ortodoxo, se impone con el peso de los argumentos la auténtica realidad. Una señora habló a Eliot, probablemente en no más de dos ocasiones, sobre el Tarot y suscitó en él cierta curiosidad. El poeta descubrió en el juego un material adecuado para The Waste Land y por entonces consultó una obra sobre el tema, The Pictorial Key to the Tarot, de la cual extrajo casi toda la información que poseía al respecto y que, aún sumada a la que pudo comunicarle de palabra la señora conocida y quizás a la obtenida en algún otro libro, debe considerarse superficial y fragmentaria.

NOTAS AL CAPITULO XV

1. T.S.E., To Criticize, p. 20.
2. Según muestra la carta del Prof. James H. Wood a T.S.E. (23-VI-1916) que cita Eric THOMPSON en T.S. Eliot: The Metaphysical Perspective, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1963, p. XIX.
3. T.S.E., Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley (ed. by Anne Bolgan), London, Faber & Faber, 1964.
4. En el mismo sentido se expresaba Eliot privadamente. Cfr. W.T. LEVY, Affectionately, T.S. Eliot, London, Dent, 1966, p. 127.
5. T.S.E., Knowledge and Experience, p. 11.
6. R.W. CHURCH, "Eliot on Bradley's Metaphysics", Harvard Advocate, CXXV (Dec., 1933) pp. 24-6.
7. George WHITESIDE, "T.S. Eliot's Dissertation", E.L.H., XXXIV (Sept., 1967) pp. 400-24.
8. John CASEY, "Eliot and the Monism of Bradley", Cambridge Review, LXXXV, 2070 (Feb. 22, 1964) pp. 298-9.
9. Monist, XXVI, 4 (Oct., 1916) pp. 534-56 y 566-76.
10. T.S.E., "Lettre d'Angleterre: Le style dans la prose anglaise contemporaine", Nouvelle Revue Française, XIX, 111 (Dec. 1, 1922) pp. 751-6; "Lettre d'Angleterre", N.R.F., XXI, 122 (Nov. 1, 1923) pp. 619-25. La versión inglesa de este último se publicó, bajo el título de "A Prediction in Regard to Three English Authors..." en Vanity Fair, XXI, 6 (Feb., 1924) pp. 29, 96.
11. Primer artículo citado en n. 10, p. 753.
12. T.S.E., "A Commentary", Criterion, III, 9 (Oct., 1924) p. 2.
13. T.L.S., 1352 (Dec. 29, 1927) pp. 961-2.
14. T.S.E., Selected Essays, p. 445.
15. Cb. cit., pp. 448-9.
16. T.S.E., "Introduction", en Josef PIEPER, Leisure the Basis of Culture, London, Faber & Faber, 1942, p. 17.
17. E.P. BOLLIER, "T.S. Eliot and F.H. Bradley: A Question of Influence", Tulane Studies in English, XII (1963) p. 87.
18. Cfr. Michael GLASER, "T.S. Eliot. The Influence of Bradley in His Poetry", Dissertation Abstracts International, XXXII (Sept., 1971) p. 1510 A; John A. MOUNTAIN, "The Search for an Absolute: The Influence of F.H. Bradley on T.S. Eliot", Dissertation Abstracts International, XXXI (Jan., 1971) p. 3553 A.
19. T.S.E., "A Prediction in Regard ...", ib., p. 29.
20. John D. MARGOLIS, T.S. Eliot's Intellectual Development: 1922-1939, Chicago, University of Chicago Press, 1972, p. 110.

21. F.H. BRADLEY, Appearance and Reality, London & New York, Swan Sonnenschein & Macmillan, 1893. Cita tomada de la 9ª ed., Oxford, Clarendon Press, 1930, p. VIII.
22. T.S.E., Selected Essays, p. 450.
23. E.P. BOLLIER, "T.S.Eliot and F.H. Bradley: A Question of Influence", pp. 87-111.
24. F.O. MATTHIESSEN, The Achievement of T.S. Eliot, London, O.U.P., 1947, p. 149.
25. Vid supra p. 992.
26. Uno de los primeros en ocuparse de la cuestión fue Hugh KENNER, en The Invisible Poet: T.S. Eliot (1ª ed. 1960), London, Methuen, 1965, pp. 35-59. La tesis doctoral de Anne C. Bolgan, leída en 1960, tenía como principal objetivo el demostrar que todos los conceptos críticos importantes de Eliot emergieron de su estudio de Bradley; dicha tesis fue publicada como What the Thunder Said: A Retrospective Essay on the Making of The Waste Land, Montreal & London, Mc. Gill-Queen's University Press, 1973. John CASEY, "Eliot and the Monism of Bradley", ib., pp. 298-9. John SOLDI, "Knowledge and Experience in the Criticism of T.S. Eliot", E.L.H., XXXV (June, 1968) pp. 284-308. John A. MOUNTAIN, "The Search for an Absolute", ib., p. 3558 A.
27. John SOLDI, "Knowledge and Experience in the Criticism of T.S. Eliot", ib., pp. 238-9.
28. Vid supra pp. 511-2.
29. J.S. BROOKER, en "F.H. Bradley's Doctrine of Experience in T.S. Eliot's The Waste Land and Four Quartets", Modern Philology, LXXVII, 2 (Nov., 1979) pp. 146-57, ha interpretado estos versos como una metáfora del solipsismo y ha creído encontrar en la llave una alusión a la experiencia inmediata, lo único que puede abrir la prisión del ser.
30. Fragmento citado por T.S.E. en The Complete Poems, p. 80. En F.H. BRADLEY, Appearance and Reality, p. 306.
31. John SOLDI, "Knowledge and Experience in the Criticism of T.S. Eliot", p. 289.
32. T.S.E., Knowledge and Experience, p. 140.
33. H.T. COSTELLO, "Recollections of Royce's Seminar on Comparative Methodology", Journal of Philosophy, LIII (Feb. 2, 1956) p. 76.
34. J.G. FRAZER, The Golden Bough, London, Macmillan, 1914-1920, 12 vols.. Jessie L. WESTON, From Ritual to Romance, Cambridge, Cambridge University Press, 1920.
35. F.O. MATTHIESSEN, The Achievement of T.S. Eliot, pp. 43-9. Graham HOUGH, "Imagism and Its Consequences", en Robert E. KNOLL (ed.), Storm Over The Waste Land, Fair Lawn, N.J., Scott, Foresman & Company, 1964, p. 114.
36. T.S.E., "The Frontiers of Criticism" (1956), en On Poetry, p. 110.

37. T.S.E., The Complete Poems, p. 76.
38. Ob. cit., p. 76.
39. J.G. FRAZER, The Golden Bough: Adonis, Attis, Osiris, London, Macmillan, 1914, vol. I, p. 224.
40. Ob. cit., I, p. 255.
41. Ob. cit., I, p. 227.
42. "flayed or cut limb from limb", en ob. cit., I, p. 288.
43. Ob. cit., I, p. 289.
44. Ob. cit., I, p. 296.
45. Ob. cit., II, pp. 3-23.
46. Ob. cit., II, p. 159.
47. Ob. cit., I, p. 313.
48. T.S.E., The Complete Poems, p. 76.
49. T.S.E., "Ulysses, Order and Myth", Dial, LXXV (Nov., 1923) p. 483.
50. Ob. cit., p. 483.
51. Vid supra pp. 844-5 y 858-60.
52. John B. VICKERY, The Literary Impact of The Golden Bough, Princeton University Press, 1973.
53. Ob. cit., p. 234.
54. Ob. cit., p. 238.
55. Ob. cit., p. 240.
56. Ob. cit., p. 242.
57. Ob. cit., p. 268.
58. Ob. cit., p. 269.
59. Ob. cit., p. 278.
60. Ob. cit., p. 246.
61. Vid supra p. 1006.
62. T.S.E., "London Letter", Dial, LXXI, 4 (Oct., 1921) p. 453.
63. T.S.E., "Lettre d'Angleterre", Nouvelle Revue Française, XXI, 10 année, 122 (1 nov., 1923) pp. 622-3.
64. T.S.E., "A Commentary", Criterion, III, 9 (Oct., 1924) p. 2.
65. London, G. Bell, 1913.
66. El ejemplar de la British Library (British Museum) está registrado el 16 de enero de 1920.
67. T.S.E., The Complete Poems, p. 76.
68. Vid supra p. 1006.
69. Jaime REST, "Función del mito clásico en The Waste Land: Tiresias como persona del poema", Cuadernos del Sur, 6-7 (1967) p. 98.
70. Jessie L. WESTON, From Ritual to Romance, p. 11.
71. Ob. cit., p. 20.
72. Cfr. la siguiente sección (sobre Arthur Edward Waite).
73. Ob. cit., pp. 73-4.
74. Ob. cit., pp. 75-6.
75. Ob. cit., pp. 107-29.
76. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 9.

77. James E. MILLER, T.S. Eliot's Personal Waste Land. Exorcism of the Demons, Pennsylvania State University Press, 1977, pp. 93-4.
78. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 1.
79. Jessie L. WESTON, From Ritual to Romance, p. 165.
80. Margaret REID, "The Holy Grail: Modern Versions", The Arthurian Legend: Comparison of Treatment in Modern and Mediaeval Literature. A Study in the Literary Value of Myth and Legend, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1938, pp. 145-50.
81. Caxton Text, Book 17, chapter 3; fuente propuesta por Jayanta PADMANABHA en "Letter to the Editor: The Waste Land", T.L.S., 3655 (March 17, 1972) p. 308.
82. Caxton Text, Book 2, Chapters 2-19; fuente propuesta por Barbara EVERETT en "The Waste Land", T.L.S., 3653 (March 3, 1972) p. 249.
83. T.S.E., After Strange Gods, London, Faber & Faber, 1934, p. 27 nota.
84. T.S.E., "Ulysses, Order and Myth", *ib.*, p. 483.
85. T.S.E., The Complete Poems, p. 76.
86. Julian HUXLEY (ed.), Aldous Huxley 1894-1963. A Memorial Volume, London, Chatto & Windus, 1965, p. 31.
87. Vid supra pp. 1018-9.
88. Arthur Edward WAITE, The Pictorial Key to the Tarot, London, William Rider & Son, 1911.
89. Gertrude NOAKLEY, "The Waite-Smith 'Tarot'. A Footnote to 'The Waste Land'", Bulletin of the New York Public Library, LVIII (1954) pp. 471-5.
90. Ob. cit., p. 473.
91. Billie F. Mc CLANAHAN, "A Surprising Source for Belladonna", T. S. Eliot Review, II (Spring, 1975) p. 2.
92. T.S.E., The Complete Poems, p. 76.
93. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 9.
94. A.E. WAITE, The Pictorial Key to the Tarot, p. 192.
95. Dean SCHENETZER, "The Man with Three Staves in The Waste Land", Bulletin of the New York Public Library, LXXVIII, 3 (1975) pp. 347-50.
96. T.S.E., The Complete Poems, p. 76.
97. A.E. WAITE, The Pictorial Key to the Tarot, p. 116.
98. Ob. cit., p. 119.
99. Tom GIBBONS, "The Waste Land Tarot Identified", Journal of Modern Literature, II (Nov., 1972) pp. 560-5.
100. Vid supra pp. 741-2.
 Por cierto, A.E. Waite conoció a W.B. Yeats y a Madame Blavatsky, según informa Leslie A. SHEPARD (ed.) en Encyclopedia of Occultism and Parapsychology, Michigan, Gale Research Company, 1978.
101. Tom GIBBONS, "The Waste Land Tarot Identified", *ib.*

XVI

EZRA POUND (1885-1972)

il miglior fabbro

En un estudio sobre las fuentes literarias de los poemas de T.S. Eliot, el nombre de Ezra Pound no puede ser silenciado. Si considerásemos estrictamente los pasajes de éste que han ejercido un influjo inmediato sobre la poesía de aquél, en breves páginas daríamos por finalizada la tarea, calificando a la deuda de muy reducida. Ahora bien, en ese caso, sin decir nada erróneo, estaríamos dando una visión incompleta y en cierto modo falsa del problema.

Hasta ahora hemos estudiado, en la mayoría de los capítulos, la influencia de determinadas obras sobre los poemas de Eliot. Ultimamente hemos analizado también el fenómeno de la confluencia e incluso, en alguna ocasión, el influjo recibido por Eliot a través de la conversación y la correspondencia con escritores contemporáneos suyos. El trato personal con Pound incluyó tales aspectos, aunque con una importancia mayor que^{la} hasta ahora reseñada al tratar de otros autores, pero además se sumó una circunstancia nueva: la intervención directa de Pound sobre la obra poética de Eliot.

La deuda de Eliot como poeta hacia Pound presenta un número de vertientes tan elevado y unas características tan

complejas, que no es posible en este capítulo aplicar el sencillo esquema válido para los precedentes: actitud crítica a lo largo del tiempo, huellas concretas reflejadas en los poemas y conclusión sobre la naturaleza y dimensiones del influjo. Aquí debemos considerar la crítica formulada por Eliot sobre Pound en conexión con la dirigida en sentido inverso, la ayuda material para la publicación de obras inéditas, la orientación del gusto literario, el apoyo moral, la estrecha colaboración en diversos campos... Como todo esto se halla ligado, expondremos por orden cronológico los hechos en torno a las relaciones entre ambos escritores y posteriormente analizaremos lo que Pound significó para la poesía de Eliot.

El primer encuentro entre Ezra Pound y T.S. Eliot no tuvo lugar, como han venido repitiendo numerosos críticos, en 1915, sino el 22 de septiembre de 1914 en 5, Holland Place Chambers. Quizás el origen de tal inexactitud se halle en algunas afirmaciones de Eliot: "In 1915 (and through Aiken) I met Pound", o "(...) in 1914 [I] had not met Pound" (1). Cuando un colaborador del T.L.S. indicó a Eliot su lapsus de memoria, éste hizo la correspondiente rectificación, dando como probable para la primera entrevista el comienzo de septiembre de 1914 (2). Entonces Eliot era un joven de veintiseis años que se encontraba en Londres desde el mes de agosto tratando de darse a conocer como poeta en Inglaterra. Conrad Aiken ya había intentado conseguir la publicación en Londres de los poemas de su amigo, pero, al no tener éxito, los había devuelto al autor (3). En el verano de 1914 Aiken pensó que, si tales poemas llegaban a interesar a Pound, éste, gracias a sus contactos con edito-

res, podría facilitar una solución. Así pues, animado por su amigo, Eliot se decidió a visitar a Pound.

Con una nota de humor, Wyndham Lewis recuerda la "mania like Pound's to act as nursery and lying-in establishment-- bureau de renseignement and unofficial agency for unknown literary talent" (4). Entre los muchos jóvenes escritores que acudían por entonces en busca de ayuda al "saloncito triangular", Eliot causó una impresión bastante favorable, pues aquella misma tarde del 22 de septiembre, en una carta dirigida a Harriet Monroe, Pound comentaba:

"An American called Eliot called this P.M. I think he has some sense tho' he has not yet sent me any verse" (5).

Cuando Pound tuvo en sus manos los poemas, respondió inmediatamente por carta al autor:

"This is as good as anything I have seen. Come around and have a talk about them" (6).

Y, lleno de entusiasmo, escribió también a Harriet Monroe, editora de la revista Poetry de Chicago, corroborando el interés del descubrimiento que poco antes había anunciado:

"I was jolly well right about Eliot. He has sent in the best poem I have yet had or seen from an American. PRAY GOD IT NOT BE A SINGLE AND UNIQUE SUCCESS. He has taken it back to get it ready for the press and you shall have it in a few days.

1041

It is the only American I know of who has made what I call adequate preparation for writing. He has actually trained himself and modernized himself on his own. The rest of the promising young have done one or the other, but never both (most of the swine have done neither). It is such a comfort to meet a man and not have to tell him to wash his face, wipe his feet, and remember the date (1914) on the calendar" (7).

En octubre, tal como le había prometido, Pound envió a Harriet Monroe "The Love Song of J. Alfred Prufrock" con la siguiente nota:

"Here is the Eliot poem. The most interesting contribution I've had from an American.

P.S. Hope you'll get it in soon" (8).

Sucesivas cartas de Pound (9) revelan la reacción negativa de Miss Monroe, quien al principio, según palabras de aquél, "loathed and detested Eliot" (10). Pound llegó incluso a rehusarle la dirección de Eliot por miedo a que le insultara (11).

Quizás en algún momento Pound dudara del futuro del joven poeta, por ejemplo, al decir: "Eliot is intelligent, very, but I don't know him well enough to make predictions" (12). No obstante, seguía insistiendo en su defensa frente a los obstáculos y dificultades que ponía Miss Monroe. Gracias a las cartas de Pound, podemos conocer las objeciones y po-

sibles modificaciones al poema sugeridas por la editora, a las que Pound respondía con detalle, manteniendo siempre la versión original (13).

En enero, Pound seguía intercediendo ante ella, pero en abril de 1915, tomó una actitud enérgica: "Do get on with that Eliot" (14). Por fin, en el número correspondiente al mes de junio de la revista Poetry apareció "The Love Song of J. Alfred Prufrock" (15). Ciertamente Pound no exageraba al escribir en 1919 que le había costado una lucha de seis meses con Harriet Monroe el conseguir que "The Love Song" fuera impreso (16). En cuanto a las razones de su insistencia, el propio Pound explicó a la editora cómo deseaba que "The Love Song" fuera el primer poema publicado, antes que "Portrait of a Lady", porque, al ser aquél más individual y menos usual que éste, inmediatamente el poeta quedaría diferenciado de todos los demás en la mente del público (17).

En agosto de 1915, Pound mandó a Harriet Monroe tres poemas más, con la esperanza de que fueran publicados en septiembre, y le anunciaba el envío de un cuarto: "Cousin Nancy" (18). De los cuatro poemas, sólo llegaron a imprimirse tres: "The Boston Evening Transcript", "Aunt Helen" y "Cousin Nancy", que aparecieron bajo el título general de "Three Poems" en el número correspondiente al mes de octubre de Poetry. "The Death of Saint Narcissus" no figuró entre ellos, pues Pound lo había enviado a la revista mientras Eliot estaba de viaje y éste, al volver a Londres, retiró el poema del que ya se habían hecho pruebas de imprenta (19).

Pound no se limitó a recomendar los poemas de Eliot a

1043

Harriet Monroe. En octubre de 1914, envió a H.L. Mencken una copia de "Portrait of a Lady" junto con esta recomendación:

"I enclose a poem by the last intelligent man I've found -- a young American, T.S. Eliot (you can write to him direct, Merton College, Oxford). I think him worth watching -- mind "not primitive".

His " [Portrait of a] Lady" is very nicely drawn" (20).

A pesar de que Pound siguió elogiando a Eliot en cartas dirigidas al mismo destinatario, en este caso sus esfuerzos no tuvieron éxito alguno (21). Mencken no llegó a publicar "Portrait of a Lady" en el Smart Set de Nueva York. Finalmente, Pound (con prisas y sin sentirse satisfecho de su acción, pero no viendo otra salida (22)) ofreció este poema a Alfred Kreymborg, quien lo imprimió en Others (23).

La correspondencia citada revela el gran interés que la poesía de Eliot suscitó en Pound y las dificultades que éste debió vencer para que fuese aceptada por los editores. También es importante reseñar cómo Pound introdujo a Eliot en el mundo literario de Londres y así, en su propia casa, le presentó a Wyndham Lewis y consiguió que el editor de Blast incluyera en el segundo número de su revista los cuatro "Preludes" y "Rhapsody on a Windy Night" (24). Años más tarde, el mismo Lewis ha recordado cómo Eliot acompañaba a Pound en sus visitas a la mansión donde Ford

Madox Ford y Violet Hunt recibían a intelectuales y artistas del momento (25). Pound mencionó con frecuencia a Eliot en las cartas dirigidas a James Joyce, a quien incluso envió la primera obra de aquél años antes de que ambos (Joyce y Eliot) se conocieran personalmente en 1920 (26).

Pound, impulsado por el deseo de que "se imprimieran dieciseis páginas de Eliot en Inglaterra" (27), logró que, en noviembre de 1914, Elkin Mathews publicara una antología editada anónimamente por el propio Pound. Esta Catholic Anthology 1914-1915 contiene los siguientes poemas de Eliot: "The Love Song of J. Alfred Prufrock", "Portrait of a Lady", "The London Evening Transcript", "Hysteria" y "Miss Helen Slingsby" (28). A su lado aparecen composiciones de Yeats, Douglas Goldring, Edgar Lee Masters, Harriet Monroe, Harold Monroe, Ezra Pound y John Rodker entre otros. No figura el nombre de Pound como editor literario (quien se limitó a seleccionar los poemas sin prologar la obra), sólo el de Mathews como editor comercial.

Pound también ayudó a Eliot a seleccionar los poemas para su primer libro, Prufrock and Other Observations, y lo editó él mismo en 1917. En un principio, intentó persuadir a Elkin Mathews para que imprimiera dicho volumen, pero éste se negaba a hacerlo si no recibía una subvención. Pound relató las incidencias a John Quinn de la siguiente manera:

"Mathews was fussing about cost of paper, etc. and risk, and wanting part expenses .

paid, etc. So I told him if he wouldn't publish Eliot's poems without fuss, someone else would. "The Egoist" is doing it. That is officially the Egoist. As a matter of fact I have borrowed the cost of the printing bill (very little) and am being the Egoist. But Eliot don't [sic] know it, nor does anyone else save my wife, and Miss Weaver of the Egoist. & it is not for public knowledge" (29).

Además, Pound publicó reseñas sobre la obra en The Egoist (junio, 1917) y en Poetry (agosto, 1917). En esta última elogiaba la pintura completa de la condición contemporánea presentada por Eliot comparando su uso de los detalles con el de Velázquez en las Meninas; defendía al poeta de quienes le achacaban cierta falta de emoción en sus versos y afirmaba:

"For what the statement is worth, Mr. Eliot's work interests me more than that of any other poet now writing in English" (30).

Pocos años después, Pound observaba que si bien su posición no era como la de Van Dyke o la de Tennyson, él había conseguido que las obras de Joyce, Lewis, Eliot y algunos más llegaran a imprimirse (31). Cuando se menciona la ayuda práctica que Pound proporcionaba a escritores poco conocidos, podría pensarse que contaba con todo tipo de facilidades. Nada más lejos de la realidad. Es cierto que Pound

se convirtió en una figura notable desde su llegada a Londres, aunque estaba relacionado principalmente con el mundo literario bohemio y experimental y en menor medida con el poseedor de grandes recursos económicos. Tenía amistades influyentes, pero también detractores y continuamente se veía obligado a luchar (a veces, como hemos comprobado al estudiar la correspondencia con Harriet Monroe sobre Eliot, incluso para convencer a los amigos). Sólo gracias a su constante esfuerzo y a su generosidad pudo lograr tantas cosas. Eliot le manifestó su gratitud en frecuentes ocasiones y recordó públicamente las diversas formas en que Pound solía prestar su colaboración (32). Así, aquél llegó a decir de su amigo que se había preocupado más por la vida del arte y por la forma de escribir de sus contemporáneos que por su propia obra y gloria personal (33). También señaló cómo Pound, al descubrir a un escritor de talento, sentía la misma satisfacción que pudiera experimentar cualquier hombre de menor categoría al creer que ha escrito una gran obra (34).

Pound consiguió que el puesto de "assistant editor" del Egoist, que había quedado vacante al incorporarse a filas Richard Aldington, fuese concedido a Eliot (35). Pero éste no se limitaba a recibir favores de parte del amigo, sino que también comenzó a leer con atención y a escribir reseñas sobre sus publicaciones. Así, en julio de 1917, apareció "The Letters of J.B. Yeats" acerca de la obra Passages from the Letters of John Butler Yeats (36) y un mes más tarde "The Noh and the Image" sobre Noh, or Accomplishment, a Study of the Classical Stage of Japan de Ernest Fe-

nollosa y Ezra Pound (37). En la primera reseña hay alabanzas para el prefacio y la selección hechos por Pound. La segunda resulta menos convincente, pues se advierte la ignorancia de Eliot en la materia (ignorancia que, por otra parte, él no intenta ocultar) y los elogios no fluyen con naturalidad, sino que son forzados y huecos. Ninguna de las dos reseñas es realmente afortunada.

John Quinn había persuadido a Knopf para que, al publicar el nuevo libro de poemas de Pound, Lustra, editara también un opúsculo sobre el autor. En principio se sugirió la reimpresión de un ensayo de Jean de Bosschère, pero Pound lo consideró "too high flown, too much about my noble scul and not sufficiently documenté" (38). El propio Pound propuso que Eliot escribiese el texto, por ser él "the only person one could trust NOT to talk about the Rocky Mountains, the bold unfettered West, the Kawsmos etc." (39). En septiembre de 1917 el encargo estaba cumplido. Pound, que tenía preparado un apéndice con bibliografía sobre su obra, revisó el ensayo y le puso título: Ezra Pound: His Metric and Poetry (40). Según R.N. Parkinson, que ha consultado el manuscrito en Harvard, las correcciones versan sobre pequeños detalles y cuestiones de estilo. Además, las sugerencias en torno a diversas supresiones evidencian una gran modestia por parte de Pound, si bien Eliot ignoró algunas de ellas (41).

Un millar de ejemplares del opúsculo, con una extensión de treinta y una páginas, aparecieron anónimamente publicados en Nueva York por el editor Alfred A. Knopf. Unos meses más tarde, Pound escribía a Mencken negando que fuera él

mismo el autor del ensayo y explicándole, de forma confidencial, las razones por las cuales el nombre de Eliot debía permanecer oculto:

"No, I did not write it, Eliot wrote it, but it would be extremely unwise for him, at this stage of his career, with the hope of sometime getting paid by elder reviews, and published by the godly, and in general of not utterly bitching his chances in various quarters, for him to have signed it" (42).

Eliot, años después; ofrecería su versión de los hechos:

"There was a time when it did not seem unfitting for me to write a pamphlet, Ezra Pound, His Poetry And Metric [sic] but Ezra was then known only to a few and I was so completely unknown that it seemed more decent that the pamphlet should appear anonymously" (43).

"(...) I was a very young man then, just starting my writing career, and it would have been presumptuous of me to offer my opinions except on their own merits" (44).

En 1965, el texto de Ezra Pound: His Metric and Poetry, por primera vez bajo el nombre de su autor, se reimprimió póstumamente en To Criticize the Critic and Other Writings.

Así, Valerie Eliot cumplió el deseo de su esposo que, en respuesta a numerosas peticiones, había prometido incluir el ensayo en el volumen (45).

Eliot señala como principal finalidad del ensayo el estimular al lector para que se forme una opinión propia sobre Pound. Advierte que no se trata de un estudio biográfico ni crítico, sino del relato compendiado de una obra poética de diez años. A partir de A Lume Spento, Eliot va analizando Personae, Exultations, Canzoni, la traducción del Seafarer, Cathay, Lustra, la traducción de los dramas Noh y los Cantos. Se apoya con frecuencia en las opiniones de otros autores y así el ensayo resulta excesivamente cargado de citas. En total, se refiere, a veces en más de una ocasión, a diecisiete críticos: Carl Sandburg, Edward Thomas, Scott James, Jean de Bosschère, J.C. Squire, Richard Aldington, William Archer, Ford Madox Hueffer y colaboradores de las publicaciones periódicas Evening Standard, Quest, Daily News, New Age, Punch, The Nation, Chicago Tribune, Chicago Evening Post y T.L.S.. Quizás esta sobrecarga de citas se deba al carácter anónimo del opúsculo. No es extraño que, al no poder oír su propia voz, Eliot compusiera su ensayo basándose en las apreciaciones de críticos conocidos por los lectores.

El ensayo constituye una evaluación muy favorable de la obra poética de Pound, con una especial insistencia en su maestría técnica. Eliot acaba dejando al lector, a quien se proponía simplemente orientar, una única salida: deben gustarle los Cantos de Pound:

"When anyone has studied Mr. Pound's poems in chronological order, and has mastered Lustra and

Cathay, he is prepared for the Cantos -- but not till then. If the reader then fails to like them, he has probably omitted some step in his progress, and had better go back and retrace the journey" (46).

Con razón se ha observado que, aunque el ensayo no presente una crítica profunda, señala los puntos esenciales, pues el joven Eliot halló las cualidades que convierten la poesía de Pound en algo interesante y valioso (47). Además, las frecuentes citas de Pound revelan una lectura atenta de su obra poética y crítica por parte de Eliot.

En septiembre de 1918, apareció un nuevo artículo, "A Note on Ezra Pound", cuya finalidad era demostrar:

"(...) that Pound's erudition, his interest in the past, and his interest in the present are one; and that the variety of his work has a unity behind it" (48).

Eliot hace aquí unas afirmaciones sobre el uso del pasado por parte de Pound que bien pudieran aplicarse a su propia obra:

"Pound makes both a general and a particular use of the past; but as there is so little tradition in English verse (...) his particular use is more evident. He is exceptionally sensitive in appreciation, so sensitive that the emotions of literary stimulus tend to fuse themselves with

the emotions of the fact" (49).

En éste, como en otros comentarios, se percibe cómo Eliot, al defender el método de Pound, estaba también justificando el suyo. Frente a las reseñas "de compromiso" anteriores, aquí se advierte un interés auténtico por la capacidad de Pound para la experimentación y el cambio.

Sólo unos meses después, Eliot alabó Pavannes and Divisions, poniendo de relieve la calidad de la crítica escrita por Pound, siempre centrada en las obras de arte, atenta a las mejores y a lo mejor dentro de cada una (50).

Bajo el título de "The Method of Mr. Pound", en octubre de 1919, Eliot publicó una reseña sobre el libro de poemas Quia Pauper Amavi (51). Esta última es tan favorable como Ezra Pound: His Metric and Poetry, pero parece escrita con mayor soltura. Aquí se oye la voz de Eliot que, en esta ocasión, no se apoya en otros críticos. Quia Pauper Amavi se juzga como el libro más significativo de los publicados por el autor, el mejor estructurado, la más coherente obra extensa desde Personae y Exultations, la pieza clave para comprender el proceso seguido por el poeta. Se hacen unas breves referencias a Ripostes y a Cathay y se pasa a analizar el método del autor.

El método histórico aparece como la aplicación de un procedimiento ya sugerido por Browning, pero mejor aplicado aún por Pound. El poeta en primer lugar debe adquirir el pasado completo y, a continuación, cuando cada constituyente está en su sitio, se manifiesta el presente. Eliot dedica sus más encendidos elogios al método; es una forma eleva-

da de hacer poesía, implica una inmensa capacidad de aprendizaje y de dominio de lo aprendido, junto a la peculiaridad de expresarse bajo máscaras históricas. Según Eliot, cuando Pound se esconde tras las máscaras de Arnaut, Bertrand, Guido o Li Po, se siente más él mismo, se encuentra más a gusto y se revela mejor a sí mismo.

Finalmente, el crítico dedica su atención a las cuatro partes que componen el libro: "Provençal", "Contemporanea", "Three Cantos" y "Homage to Sextus Propertius". En la primera sección, Eliot advierte un avance con respecto a la obra precedente del autor en lo que se refiere al mérito técnico y también nota un nuevo tratamiento de los poetas provenzales que los acerca más al lector de hoy. Se observa cierta reserva por parte de Eliot hacia "Contemporanea". Sobre los "Cantos" se dice que están llenos de belleza y que exhiben una gran habilidad. Al tratar de la última sección, "Homage to Sextus Propertius", Eliot comenta:

"(...) it is one of the best things Mr. Pound has done. It is a new persona, a creation of a new character, recreating Propertius in himself and himself in Propertius" (52).

Una semana después de la aparición de esta reseña, en el número siguiente de la revista, Pound se refería al "enormous weight of granite laurels wherewith the immortal author of "Sweeney Among the Nightingales" has so generously loaded my superstructure", pero manifestaba cierta inquietud acerca de si a Eliot le había gustado realmen-

te su "Homage to Sextus Propertius"; además, le hacía dos observaciones (53). La semana siguiente, se publicó la carta de Eliot con su respuesta a una de las dos observaciones, pero sin confirmar o refutar la sospecha de Pound:

"As for his suspicion that I did not enjoy his Propertius, I did not think the question of public interest: his non plebecula caudet" (54).

El incidente sólo ensombreció durante un breve espacio de tiempo las amistosas relaciones entre ambos autores, pero era ya un preludio de otras controversias también públicas y más violentas que éstas. En realidad, a Pound, hombre expansivo, entusiasta y apasionado, le molestaba el estilo frío, aséptico y lleno de reservas de Eliot. En este caso, no fue el contenido mismo de la reseña lo que ocasionó el roce, sino la forma; más tarde, a las divergencias formales, se sumarían las ideológicas. Realmente, ambos escritores discreparon desde un principio sobre algunos puntos, y así lo confirmó el propio Pound en 1962 cuando fue interrogado acerca del momento en que él y Eliot comenzaron a estar en desacuerdo:

"Oh, Eliot and I started diverging from the beginning. The fun of an intellectual friendship is that you diverge on something or other and agree on a few points. Eliot, having had the Christian patience of tolerance all his life and so forth, and working very hard, must have found

me very trying. We started disagreeing about a number of things from the time we met. We also agreed on a few things and I suppose both of us must have been right about something or other" (55).

A pesar de las diferencias de opinión, Eliot no estaba dispuesto a tolerar que se utilizase como contraste para atacar a su amigo. Por ello escribió a Gilbert Seldes agradeciendo los elogios que él y Edmund Wilson habían dedicado a The Waste Land en sendas reseñas, pero indignado por las ofensas que Wilson dirigió a Pound (56):

"I do very much object to be made use of by anyone for the purpose of disparaging the work of Ezra Pound. I am infinitely in his debt as a poet, as well as a personal friend, and I do resent being praised at his expense. Besides, what Mr. Wilson said of him was most unfair. I sincerely consider Ezra Pound the most important living poet in the English language" (57).

Cuando Eliot se expresó en tales términos con el fin de defender a Pound, éste ya había sido objeto de duras críticas llegadas de diversos ángulos e incluso había abandonado Inglaterra lleno de disgusto. Mientras que a Eliot se le iban abriendo las puertas de numerosas revistas, a Pound se le iban cerrando. The Monist que, al comienzo de 1917, solicitó la colaboración de ambos, en junio del mismo año decidió prescindir de Pound por estimar que sus reseñas no se

adecuaban al carácter científico de la publicación (58). En octubre de 1919, los responsables de The New Age y The Athenaeum habían tomado una actitud idéntica a la de The Monist. Alarmado porque Pound no podía dar a conocer sus opiniones en ninguna revista importante y temeroso de que el autor fuese paulatinamente olvidado, Eliot solicitó ayuda a John Quinn y éste logró que el Dial de Nueva York aceptase los servicios de Pound como corresponsal en París (59).

En el Criterion Eliot quiso dar hospitalidad a su amigo, a pesar de los trastornos que sus artículos le ocasionaban. El problema era cada vez más grave pues, según explicaba Eliot a Quinn en 1923, Pound le enviaba, con su mejor intención, una gran cantidad de escritos que el Criterion difícilmente podía publicar:

"(...) every time I print anything of his it nearly sinks the paper. (...) I am willing to sink the ship for things like the cantos, (...) but it goes against the grain to do it for his articles. He always puts them in such a way that the errors stick out and the good points (there always are some) stick in, (...)" (60).

Desde su puesto en Faber & Gwyer, Eliot también procuró favorecer a su amigo y así consiguió que la editorial publicase en 1928 una selección, preparada y prologada por él mismo, de los poemas de Ezra Pound. El ensayo introductorio del volumen es altamente elogioso y a través de él se hace patente un esfuerzo por resaltar todo lo que de positivo tiene el poeta presentado (61). En el prólogo, Eliot ad-

vierte que la selección no coincide con las preferencias del autor, pero él acepta la responsabilidad de las inclusiones y omisiones (entre las últimas destaca la del "Homage to Sextus Propertius" que, como hemos indicado, originó la primera polémica abierta entre ambos escritores).

Poco antes, Pound había hecho su propia selección, publicada bajo el título de Personae: The Collected Poems of Ezra Pound, que asimismo fue objeto de una reseña favorable por parte de Eliot: "Isolated Superiority" (62). En ella, la curiosa circunstancia de que Pound, habiendo ejercido una inmensa influencia, en cambio no tenga discípulos, se intenta explicar porque la influencia se ejerce a través de la forma y, por el contrario, los discípulos se hallan entre quienes simpatizan con el contenido de una obra. Eliot insiste en "la completa y aislada superioridad de Pound como maestro de la forma del verso", pero muestra una supuesta indiferencia (que en realidad, utilizando el término exacto, debería llamarse "disgusto") ante el contenido ideológico de su obra.

Las citas esporádicas de Pound a lo largo de estos años incluidas en los ensayos de Eliot revelan una permanente voluntad por mantener al autor, progresivamente marginado, en la mente del público (63). Idéntica finalidad parece tener la presencia de tres volúmenes de Pound -- Canzoni, Personae y Canzoni and Ripostes -- en la lista de lecturas para el curso que dió Eliot en Harvard durante la primavera de 1933 (64). Pero las divergencias de pensamiento entre ambos escritores, especialmente tras la entrada de Eliot en la Iglesia de Inglaterra, se hacían cada vez más fuertes.

Así, en una de las conferencias de Harvard (17-III-1933), Eliot aludió al interés de Richards, Pound y Babbitt por la filosofía china y se refirió a ellos como ejemplo de desarraigo de la tradición cristiana (65).

Precisamente comparándolo de nuevo con Irving Babbitt, Eliot volvió a mencionar a Pound en una de las conferencias pronunciadas en la universidad de Virginia y reunidas bajo el título de After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy. Aquí Eliot mezclaba los ataques y los elogios a Pound:

"Extremely quick-witted and very learned, he [Pound] is attracted to the Middle Ages, apparently, by everything except that which gives them their significance. His powerful and narrow post-Protestant prejudice peeps out from the most unexpected places (...)" (66).

Reconociendo en Pound al más importante poeta vivo en lengua inglesa, ponía objeciones al Infierno presentado en Draft of XXX Cantos y hacía algunas otras observaciones que contrariaron bastante a su amigo (67). Este, claramente molesto, escribió "Mr. Eliot's Mare Nest", una dura reseña de la obra. Eliot respondió a su vez a través de una carta al New English Weekly, donde había aparecido la reseña, analizando párrafo por párrafo el contenido de la crítica adversa (68). Pound replicó en una nota, "Mr. Eliot's Quandaries" (69) y Eliot volvió a enviar otra carta. Entre réplicas y contrarréplicas Eliot escribió en total cinco cartas al semanario (70).

La controversia, divertida en algunos momentos por la ironía, las frases ingeniosas y ciertos rasgos de humor, en otros instantes tuvo características agrias; por ejemplo, cuando Pound acusó a Eliot de distraer al público con temas irrelevantes o cuando Eliot **se refirió a** la manera confusa en que se había expresado Pound y su fanatismo. Esta polémica, con una duración de varios meses, revela que el antagonismo entre ambos escritores era cada vez más profundo y que la base principal del desacuerdo estaba constituida por el creciente entusiasmo, mutuamente incomprensible, de uno por la religión y de otro por las reformas económicas.

El punto final de la discusión fue puesto por Pound en julio cuando, a través de "Mr. Eliot's Solid Merit", elogió extensamente a Eliot como crítico. Un párrafo extraído del artículo resume su contenido:

"The merit of an author who can pass through the dolorous gates and write in the "citta dolente" among the unstill gibberings of "fellow reviewers", "fellow employees", doddering geezers doing notes on sixty volumes a week, etc. AND still enrich formal discussion of heterogeneous writers with paragraphs as clear, and deep, as incisive and as subtle as the delicate incision of a great surgeon, IS A POSITIVE MERIT, and it is a merit whereto Eliot almost ALONE in our time could lay any valid or sustainable claim"

(71).

Y, casi un año después, los lectores de N.E.W. todavía percibieron un eco, esta vez amistoso, de la controversia pasada, en la frase de Eliot:

"Ezra Pound, who can write prose of the very highest quality whenever he forgets to write badly (...)" (72).

Eliot, si bien mantuvo una larga batalla dialéctica con Pound frente a frente, siempre evitó unirse a otros para maltratar a quién, a pesar de los múltiples desacuerdos, era su amigo. Incluso le molestaba que se le atacase y, cuando esto sucedía, pronto saltaba en su defensa. Así ocurrió en 1938, con motivo de un ensayo de G.W. Stonier titulado "The Mystery of Ezra Pound" que dió origen a una rápida respuesta por parte de Eliot en el número siguiente de la revista Purpose (73). En el artículo, "On a Recent Piece of Criticism", se califican de erróneos los comentarios de Stonier sobre la relación entre Eliot y Pound en el pasado y sobre la evaluación hecha por el primero de la poesía del segundo. A lo largo de estas páginas, Eliot, indignado contra Stonier, intenta definir su propia deuda como crítico y como poeta hacia Pound; volveremos sobre ellas al abordar dicho tema. Parece ser que a Pound le gustó la defensa que de su persona y obra hizo Eliot y por ello le manifestó su profunda gratitud (74).

Mayor importancia que "On a Recent Piece of Criticism" tuvo el ensayo "Ezra Pound", publicado primero en Poetry en

septiembre de 1946 y reproducido poco después en el N.E.W. (75). Su mayor importancia no sólo radica en la extensión o en la profundidad de la nueva pieza crítica, sino sobre todo en el momento de su aparición. Pound, detenido por miembros del ejército americano en Italia, tras el interrogatorio en Génova y la prisión en Pisa, había sido enviado por avión a Washington en noviembre de 1945 para sufrir el correspondiente juicio. Cuando Eliot publicó el ensayo, Pound, habiendo sido declarado incapaz de someterse a juicio, se hallaba encarcelado en el centro para enfermos mentales St. Elizabeth's Hospital.

"Ezra Pound" es una evaluación muy favorable de Pound como persona (se resalta especialmente su generosidad) y como maestro de poetas. Eliot aquí ratifica sus opiniones sobre el autor expresadas en la introducción a los Selecte Poems de 1928 y no se detiene largo tiempo a considerar la obra poética de su amigo. Manifiesta alguna reticencia sobre los Cantos más recientes y dirige una crítica amable, suave, a la creciente incomunicación del poeta con el lector, a las oscuridades de ciertos versos y al uso de una ortografía peculiar en la correspondencia. Eliot evita analizar el contenido ideológico de los poemas y, con su característica cautela, soslaya la cuestión política. En ningún momento trata de hacer la apología del pensamiento de Pound en un ámbito que no sea el estrictamente literario, ni menciona su precario estado en St. Elizabeth's Hospital. Sólo hay una leve alusión a los errores de Pound en otros campos cuando se le califica de "buen juez de poesía", pero en cambio de "juez falible de los hombres" (aquí pudiera

pensarse en el entusiasmo de Pound por Mussolini, pero Eliot no cita nombre alguno y la frase puede tomarse en un sentido general como observación sobre las faltas de tacto y equivocaciones cometidas por el escritor en sus relaciones humanas).

El ensayo, salvo alguna divagación mínima, se centra en la deuda de los escritores contemporáneos, y en concreto de Eliot, hacia Pound. Eliot apela al tiempo para que mida la grandeza del autor, y él, como discípulo y amigo, resume la lección aprendida de Pound y lo presenta a todos los poetas como el maestro vivo capaz de enseñarles más que ningún otro en el arte de escribir poesía.

Lejos de nuestra intención está el poner en duda la sinceridad de las palabras de Eliot o su buena fe al escribir "Ezra Pound", pero las circunstancias en que fue compuesto restan fiabilidad a algunos de los argumentos. Al leer estas páginas, debe tenerse en cuenta el estado de ánimo de Eliot, apenado por haber visto poco antes a su amigo en la deprimente atmósfera de St. Elizabeth's Hospital y decidido a colaborar preparando el terreno para una eventual liberación, mediante la creación de un clima propicio para ello.

Eliot había logrado superar un elevado número de dificultades para que Faber & Gwyer, editorial convertida después en Faber & Faber, imprimiera las obras que Pound le enviaba desde Italia antes de la guerra, aunque había sido imposible poderlo hacer en todos los casos. Así aparecieron volúmenes como Selected Poems (1928), Horace (1930), A Draft of XXX Cantos (1933), Active Anthology (1933), A.B.C. of Economics (1933), Homage to Sextus Propertius (1934), Hell

(1934), Make It New (1934), A Draft of the Cantos XXXI-XLI (1935), Polite Essays (1937), The Fifth Decad of Cantos (1937), Guide to Kulchur (1938), A Selection of Poems (1940), Cantos LII-LXXI (1940), no siempre del gusto de Eliot. Pero Pound no percibía el esfuerzo que aquello significaba para Eliot y continuamente achacaba el retraso de las publicaciones a la lentitud de su amigo ("He is slower than coal tarr", "Will write to and try to unpalyze Mr. Eliot" son dos frases de su correspondencia tomadas al azar como ejemplo de las repetidas quejas en tal sentido (76)).

Tras el fin de la guerra, estando Pound en St. Elizabeth's, Eliot siguió haciendo gestiones para que sus obras no quedaran inéditas y fue una de las diez personas que votaron en su favor para la concesión del Premio Bollingen de la Biblioteca del Congreso a The Pisan Cantos (1948). En el revuelo ocasionado por el "escándalo" del Premio Bollingen, Eliot en un principio guardó una posición discreta, pero se lanzó indignado cuando en un periódico insultaron a Pound calificándolo de "self-convicted traitor". Esta vez Eliot abordó directamente el tema hasta entonces soslayado:

"It should be made clear that Mr. Pound -- whether he be eventually judged guilty or innocent-- is not in any case a "self-convicted" traitor. He himself is convinced that he was actuated by patriotic motives. Nor has he sought to escape trial: the Federal Court decided that

he was of unsound mind and therefore unfit to be tried" (77).

Los responsables de la revista pidieron disculpas y el asunto quedó zanjado. Eliot mostró de nuevo su fidelidad a Pound entrando incluso en un campo que personalmente prefería no tocar.

De todos modos era desde su propio terreno, el literario, donde mejor podía ayudar a Pound y así Eliot permitió la reproducción de su ensayo de 1946 en una colección de 1950 que Peter Russell editó como regalo de cumpleaños para el poeta encarcelado. El ensayo se reimprimió como en 1946 con una posdata en la cual Eliot advertía que, al escribir aquellas páginas, no había tenido aún la oportunidad de analizar The Pisan Cantos. Además, observaba que en 1950, tras haber leído todos los Cantos de manera continua, ya no se quejaría de las oscuridades que le habían irritado cuando conoció las distintas secciones separadas por largos intervalos de tiempo (78).

Como en 1928 había hecho con los poemas, en 1954 Eliot reunió un conjunto de ensayos y notas bibliográficas de Pound y consiguió que Faber & Faber imprimiera el volumen, con un prólogo suyo, bajo el título de Literary Essays (79). Al igual que había ocurrido con los poemas, Eliot aquí deja entrever que Pound no estuvo enteramente de acuerdo con la selección, pues reconoce que los puntos de vista del autor y del editor no siempre coinciden; pero él acepta la responsabilidad que le corresponde en la tarea de ofrecer un bloque representativo de la crítica literaria

de Pound. Eliot confía que la colección demuestre: 1) que Pound ha dicho muchas cosas de valor permanente acerca del arte de escribir, y en especial de escribir poesía, 2) que ha dicho muchas cosas pertinentes con respecto a las necesidades de la época en que escribió, 3) que ha impulsado un interés no sólo por autores individuales, sino también por áreas completas de poesía que la crítica futura ya no puede ignorar y 4) que ha efectuado una interpretación más generosa de lo que generalmente se cree sobre determinados autores.

En Literary Essays está incluido el ensayo que sobre Eliot publicó Pound en la revista Poetry en 1917 y aparecen además otras referencias dispersas al escritor.

Eliot también se ocupó de reseñar The Women of Trachis, la obra de Sófocles adaptada por Pound, elogiando la maestría del traductor en el tratamiento del verso (de los coros especialmente) (80). El crítico insistía en que Pound no había perdido su habilidad y que mantenía un sentido del oído tan perfecto como siempre. Ahora bien, deplo- raba un uso excesivo de la jerga inglesa y americana (parte de ella pasada de moda) que a él personalmente le resultaba desagradable y además no estimaba justificado por el texto griego.

Cuando el Pound Newsletter tributó un homenaje a Pound con motivo de su setenta cumpleaños, Eliot quiso ofrecer un testimonio de amistad. En una carta de adhesión, recordaba cómo había expresado en diversos momentos y lugares su opinión de que el autor era un gran poeta; pero en una frase -- "For me at such a moment, what matters is the poetry and not the ingredients which have entered into its

composition" — se percibe una vez más el desinterés por el contenido ideológico de los poemas de Pound (81).

En dos entrevistas, una de 1958 y otra de 1959, Eliot volvió a evocar las circunstancias en torno a su primer encuentro con Pound y también habló sobre la intervención de éste durante la génesis de The Waste Land (82). A partir de entonces, Eliot añadió poco más sobre su amigo; sólo se refirió a él esporádicamente, pero no volvió a dedicarle una detenida atención crítica.

Pound, por su parte, desde hacía bastante tiempo no parecía interesarse por la producción literaria de Eliot. Juzgaba los ensayos de éste demasiado cautelosos (83), preocupados por "lo que debe gustar" en lugar de por "lo que gusta de verdad" o se disfruta realmente (84), y a menudo sobre temas aburridos (85) tratados con un "lenguaje pedante y artificial" (86). En cuanto a la tarea de Eliot como editor del Criterion, aunque en un principio suscitó su entusiasmo, pronto le desagradó. En este caso, como era su costumbre, Pound fue sincero y expresó sin reservas sus negativas opiniones al propio Eliot, cuya revista motejó con el nombre de Mortuarium:

"I keep on readin [sic] at this Mortuarium. Waaal, I suppose it is a just estimate of the mortician's parlour which is England. Wd. take me six weeks to weed out all the assinine statements. It wd. be nice if you wd. reserve say 4 pages per issue to tell the reader honestly what is fit to read" (87).

En otra carta, escrita también en Rapallo para el mismo destinatario, sólo un mes después, mostraba su reacción a la propuesta de escribir un artículo sobre Robert Bridges:

"I take it all I gotter do is to talk about Britches, not necessarily read the ole petrifaction? So do be specific. Rabbit Britches indeed !!! Whaaar he git the plagiarization of Babbitt aza name anyhow? And as it wd. stop my doing an article already begun on three blokes that aren't yet mortician's, I spose I cd. be allowed to make an occasional confronto between Britches' dulness and the serious unreadability of a few blokes that would write if they could, (...). An embalsamation of the Late Robert's Britches" (88).

Pound aquí parecía dispuesto a colaborar, pero el día siguiente pensó que Bridges no tenía suficiente influencia para merecer sus ataques:

"The number of putrid pigs in England is so large that to dig up a corpse for reburial, especially a corpse of the null, wd. be inexcusable unless one were absolootly in need of feed within the fortnight" (89).

Para reforzar el argumento, podríamos citar otros pasajes

como los que reproducimos, pero estos tres, con su habitual tono humorístico y agresivo, quizás basten para dar una idea de la actitud manifestada por Pound hacia el Criterion.

Tampoco la emisión radiada de Murder in the Cathedral gustó a Pound, según él mismo confesó por carta a James Laughlin:

"Waal, I heerd the Murder in the Cafedrawl
on the radio lass'night. Oh them cawkney voices,
My Krissz, them cawkney voices. Mzzr Shakzpeer
still retains his posishun. I stuck it fer a
while, wot wiff the weepin and wailin" (90).

El poemita de Eliot "The Cultivation of Christmas Trees", editado en 1954 en un pequeño folleto de cuatro páginas con ilustraciones de David Jones, inspiró a Pound una breve composición, de un humor cáustico, cuyo defecto fue el ser anónima:

PAPILLON

For a small book unread

Do we suppose this is the price
Of association with Mr. Mac Nice;
Or of breathing "The Ariel" air
In cahoots with Walt de la Mare;
Or that England prays someone will send her
Another slender Spender?

In any case, let us lament the psychosis
Of all those who abandon the Muses for Moses.

Con tales versos, Pound satirizaba la frecuente aparición de temas religiosos en las últimas obras de Eliot, concretamente en los "Ariel Poems" (91).

Sobre las relaciones entre Pound y Eliot tras la liberación del primero en 1958 no han quedado muchos datos. Se sabe que Pound sufrió una fuerte depresión al salir de St. Elizabeth's y que continuamente hablaba a su familia acerca de "Possum", como solía llamar en confianza a Eliot con el nombre que él mismo le había asignado en su juventud (92). La hija de Pound, Mary de Rachewiltz, ha recordado cómo escribió a Eliot pidiéndole que fuese a visitar a su padre (93). Eliot, como no pudiera trasladarse, envió a su amigo un telegrama y poco después una alentadora carta asegurándole que era el mejor poeta vivo (94).

Hacia el final de su vida, Eliot volvió a manifestar su opinión sobre los Cantos, pero no ya pública, sino privadamente, al crítico F.R. Leavis. En una carta, elogiaba el sentido del ritmo del poeta y algunos fragmentos de la obra, pero en conjunto consideraba los Cantos "bastante áridos y deprimentes" (95).

En febrero de 1965, anciano y enfermo, Pound realizó el viaje desde Venecia hasta Londres para asistir a la ceremonia religiosa celebrada en Westminster Abbey en memoria de T.S. Eliot, recientemente fallecido. Después, aún tuvo energía suficiente para tributar un homenaje final a su amigo colaborando en una colección de ensayos donde, con

el antiguo vigor que impulsó la publicación de Prufrock and Other Observations, repetía: "READ HIM" (96). Y, cuando aparecieron los manuscritos de The Waste Land, durante largo tiempo extraviados, todavía se esforzó por prestar ayuda a Valerie Eliot en su tarea como editora de los borradores. Tras la muerte de T.S. Eliot en enero de 1965, la admiración de Ezra Pound volvió a cobrar algunos de los rasgos que habían caracterizado su primitivo entusiasmo de 1914.

Hasta aquí ha quedado expuesta la información relativa tanto a los contactos personales entre Eliot y Pound como a la crítica que ambos se dirigieron mutuamente. A partir de aquí deberíamos considerar el influjo de Pound sobre la poesía de Eliot, comenzando por estudiar un aspecto fundamental: la orientación del gusto literario.

Aunque Pound era sólo tres años mayor, desde el principio adoptó la actitud del maestro en su relación con Eliot. Este último, como otros que lo conocieron, ha evocado repetidas veces la afición didáctica de Pound, su auténtica pasión por la enseñanza (97). Asumiendo un papel de "tutor", Pound dirigió el interés de Eliot hacia determinadas obras y hasta cierto punto modeló sus ideas sobre el arte de escribir poesía.

Ahora bien, esto no debe inducir a pensar que Eliot era un discípulo absolutamente sumiso, pues en numerosos aspectos mantuvo su independencia de criterio, opuesto incluso en ocasiones al de Pound. Eliot mismo explicó, mediante un gracioso símil, la forma en que Pound solía tratar a los ar-

tistas bajo su protección:

"He was so passionately concerned about the works of art which he expected his protégés to produce, that he sometimes tended to regard the latter almost impersonally, as art or literature machines to be carefully tended and oiled, for the sake of their potential output" (98).

Estos cuidados eran fruto de la generosidad de Pound, que estaba dispuesto a emplear gran parte de su tiempo y energía ayudando a otros, dispuesto a sacrificar sus intereses personales en aras del supremo interés del arte. Pero, a pesar de que Pound fuera, en palabras de su amigo, "un director dominante" (99), era capaz de comprender y valorar las divergencias que les separaban y a la vez enriquecían la relación. Precisamente el mérito radicaba en su habilidad para descubrir las intenciones de un autor y ayudarlo a conseguir los fines propuestos, sin obligarlo a realizar la obra como él mismo la hubiera hecho (100).

Hemos mencionado la circunstancia de que Pound orientó el gusto literario de Eliot en determinados sentidos. Pero si bien la actitud de ambos escritores hacia numerosas obras era básicamente igual, también debe recordarse que estuvieron en desacuerdo al valorar otras. Así, Pound no consiguió comunicar a Eliot su afición por Yeats o Hardy (101) o por Robert Browning. Este último, auténtico maestro de Pound, era considerado por Eliot, al comienzo de su carrera literaria y según confesión propia, más como un estorbo que como una ayuda (102). Por su parte, Pound no

compartió con Eliot el entusiasmo por otros autores y llegó a ridiculizar su admiración hacia Lancelot Andreves (103).

Lo que Pound y Eliot tuvieron en común fué la capacidad de apreciar escritores diversos a la vez, aunque estuviesen muy separados en el espacio y en el tiempo e incluso presentasen características opuestas. Además, ambos juzgaban tal variedad en el gusto literario como algo beneficioso para la formación de todo poeta moderno.

El modo en que Pound orientó las opiniones de Eliot sobre determinados autores ha quedado expuesto con detalle en las correspondientes secciones del presente trabajo, pero aquí convendría recordar algunas de las circunstancias. Así, por ejemplo, en el capítulo sobre Dante, hemos explicado los detalles relativos al influjo de Pound en este sentido (104). Sólo debemos añadir que Pound amplió la visión de su amigo al dirigirlo hacia otros poetas relacionados con Dante, como fue el caso de Guido Cavalcanti (105). Ahora bien, en este terreno tampoco eran idénticos los juicios de Pound y Eliot; éste llegó a manifestar públicamente su desacuerdo con la preferencia de aquél por Guido Cavalcanti frente a Dante, por motivos ideológicos más que estrictamente literarios (106).

En cuanto a los poetas franceses del siglo XIX, que Eliot había leído antes de encontrar a Pound, éste asimismo extendió los conocimientos de su amigo recomendándole obras, hasta entonces por él ignoradas, tales como Emaux et Camées de Théophile Gautier entre otras (107). En lo referente a Jules Laforgue, el entusiasmo de Eliot había

sido muy anterior al inicio de la amistad con Pound y con el tiempo fue decreciendo, hasta el punto de que el propio Pound, constante admirador de Laforgue, comentó en 1928:

"Je crois que Eliot, dont les premiers [sic] poésies ont montré influence de Laforgue, a moins de respect p^ur Laf. que le respect que j'ai pour Laf." (108).

Eliot evocaría cómo Pound le indujo a interesarse por algunos buenos poetas ingleses que escribieron a comienzos del siglo XX (109). Entre ellos debió de hallarse T.E. Hulme, a quien Eliot, según confesión propia, no conoció personalmente (110), pero con cuya obra se familiarizó a través de Pound. Como detalle curioso puede contarse que Pound unió los poemas de ambos al incluir en su Catholic Anthology cinco de Eliot y uno de Hulme; pero, cuando en The Dial se sugirió que Eliot era un imagista Pound respondió enérgicamente en Poetry:

"At the present moment there is no active united movement. There are a half dozen good newish poets innovating and renovating (...) another firm has taken over the label as a trade asset, a firm consisting of people who aren't interested in the original tenets, or who, at the least, had never any intention of following them" (111).

En efecto, Pound había bautizado como imagistas a los miembros de un grupo poético, en el cual él mismo se había integrado y con sus ensayos había dado popularidad, que basaban sus composiciones en las teorías y el ejemplo de Hulme. ^{Ahora bien,} cuando Pound conoció a Eliot, ya empezaba a desligarse de ellos y más tarde negaría explícitamente toda conexión con las producciones ulteriores del grupo (112). Eliot se refirió a Pound en 1937 como el único poeta y crítico que sobrevivió al imagismo para desarrollarse de una manera más amplia (113). Pero Eliot mismo no se separó del grupo pues, según comentaría en una conferencia de 1953, nunca se había integrado en él (114).

Así pues, aunque ninguno de los poemas eliotianos debe calificarse de imagista en sentido estricto, algunos (especialmente "The Death of Saint Narcissus") muestran características que los acercan al movimiento tal como en un principio era propugnado por Pound. Los puntos de contacto de Eliot con los imagistas son en parte resultado de la confluencia y en parte fruto de la aplicación de las teorías básicas de aquéllos, transmitidas por Pound más que comunicadas directamente, sobre la precisión y la economía de lenguaje, la claridad, la concentración y la presentación de imágenes. Además, ligadas a los principales conceptos del imagismo están las opiniones que, también bajo la influencia de Pound, mantuvo Eliot sobre Dante (cuyo método alegórico definía cómo el uso de claras imágenes visuales) y los simbolistas franceses (115).

Fue Pound quien condujo a Eliot al estreno de The Hawk's Well y le presentó a Yeats, aunque no consiguió comunicarle .

su entusiasmo por él (116). Eliot incluso llegó a mencionar en 1919 el pernicioso influjo de Yeats sobre Pound (117). La estima que en su madurez tuvo Eliot hacia Yeats, según hemos expuesto en la sección correspondiente, no se debió a Pound, sino a la atenta lectura y a la reflexión propia (118).

Pound no sólo trató de que Eliot se interesara por ciertos autores, también le transmitió algunos de sus prejuicios contra otros. Este fue el caso de la antipatía de Eliot hacia Milton, que fue intensificada por Pound (119). Milton asimismo puede citarse como ejemplo de escritor sobre el cual Eliot, al distanciarse de Pound, cambió de actitud. Con ello no se pretende afirmar que Pound constituyera el único obstáculo para que Eliot apreciara a Milton, pues a la vez deben tenerse en cuenta otras circunstancias. Ahora bien, como en un principio Eliot frecuentemente apoyaba sus tesis sobre argumentos de Pound, es lógico pensar que, cuando disminuyera su dependencia, le resultaría más fácil modificar las opiniones antes compartidas con su amigo. Concretamente, refiriéndose a Milton, Eliot escribió en 1954:

"Pound's disparagement of Milton, for instance, was, I am convinced, most salutary twenty and thirty years ago; I still agree with him against the academic admirers of Milton; though to me it seems that the situation has changed"
(120).

Es posible que Pound hablase a Eliot sobre determinados

autores, sin que del hecho quedara constancia. Quizás esto sucedió con Frazer, cuya monumental obra admiraba Pound ya en 1918 (121). y poco después Eliot la emplearía en The Waste Land (122).

El papel de Pound en la orientación del gusto literario de Eliot no se redujo a llamar su atención hacia un cierto número de escritores y a predisponerlo contra otros, sino que también se extendió al campo del método poético. En efecto, Pound enseñó mucho a Eliot sobre los aspectos teóricos del arte de hacer poesía y le ayudó a formular algunas ideas críticas sobre la materia. Aquí desgraciadamente no puede medirse con exactitud la influencia, pues todos los ensayos eliotianos son posteriores al encuentro con Pound y por tanto es imposible establecer comparaciones con los pensamientos de Eliot anteriores a la primera entrevista. Así, resulta difícil saber en qué puntos simplemente coincidieron sus opiniones previas y en qué otros se afectaron entre sí. Ambos sustentaron teorías similares sobre diversos aspectos -- el valor de la tradición literaria, la necesidad de renovar el lenguaje, la originalidad como logro técnico y no como un partir de la nada, el sentido histórico del artista, la función de las alusiones en los poemas, el desarrollo intelectual del poeta, etc. -- pero no puede averiguarse la aportación concreta de cada uno.

Ante tal problema, en principio insoluble, es preciso confiar en el testimonio del propio Eliot sobre su deuda como crítico hacia Pound. Eliot mismo reconocería que Pound, además de haber ejercido en general la mayor influencia literaria del siglo (123), constituyó para él personalmente la principal de las reflejadas sobre sus ensayos iniciales.

Las huellas concretas de Pound se podrían detectar, de manera especial, en las referencias a Remy de Gourmont, las páginas sobre Henry James y alusiones aisladas a escritores cuyas obras no conocía bien el autor (124). En 1963, Eliot juzgó sus primeros ensayos, escritos en un período en el cual se hallaba "bajo la influencia del entusiasmo de Ezra Pound por Remy de Gourmont", como el producto de su inmadurez (haciendo la salvedad de "Tradition and the Individual Talent") (125). En cuanto al final de dicha influencia, Eliot apuntó dos fechas: 1922 (año en que se redujo su relación con Pound porque éste había abandonado Inglaterra para residir en París) y 1918 (año en que cerró The Egoist y Eliot comenzó a colaborar en el Athenaeum y el T.L.S.) (126). En realidad, como los influjos de este tipo no acaban puntualmente, sino que se van diluyendo, y las dos fechas dadas son cercanas en el tiempo, no tiene gran importancia la diferencia.

En cualquier caso, la influencia de la crítica de Pound sobre la de Eliot no podía ser duradera. Eliot pronto fue consciente de unos errores y deficiencias de Pound como crítico literario que él no hizo nada por disimular, e incluso puso de relieve, según ya hemos observado al repasar sus ensayos (127). A ello se sumaban unas diferencias básicas entre ambos autores -- de temperamento e ideología -- que se fueron acentuando. La crítica publicada por Pound es propia de un hombre extrovertido, lleno de fantasía, energía y entusiasmo, inquieto, improvisador, descuidado, grácilocuente, rebelde y deseoso de enseñar o "vulgarizar"; la de Eliot, en cambio, es propia del hombre tímido, reservado, prudente, meticulado, exacto, sosegado, atento a los conven-

cionalismos y erudito. Tales características explican por qué Eliot consiguió presentar con mayor éxito unos principios esencialmente similares a los de Pound.

Aunque atractivo sería un estudio detallado de los ensayos iniciales de Eliot comparados con los anteriores y contemporáneos escritos por Pound, ello entrañaría un alejamiento del tema que nos hemos propuesto investigar: el significado de Pound para Eliot en cuanto poeta. Ha sido necesario acudir a la crítica para averiguar en qué sentidos Pound orientó el gusto literario de Eliot y también en qué modo afectó sus ideas sobre el arte de componer poesía, es decir, dos aspectos de suma importancia en el desarrollo de todo poeta. Como conclusión podría establecerse que Pound dirigió el interés de Eliot hacia determinados escritores y en cierta medida modeló las opiniones de su "discípulo" sobre numerosas obras, pero no consiguió imponer su pensamiento de manera absoluta. Eliot mantuvo su independencia de juicio que en ocasiones fue opuesto al de su amigo. En cuanto a las ideas sobre el arte de hacer poesía, es indudable que Pound debió de ejercer un influjo sobre Eliot, aunque no es posible determinar su magnitud, pues se desconoce en qué puntos simplemente coincidieron y se reafirmaron con nuevos argumentos y en qué otros Pound comunicó información desconocida por Eliot. También es preciso mencionar, aunque no pueda ser medido con exactitud, el estímulo intelectual mutuo mediante el cual se ayudaron entre sí en el descubrimiento y la formulación de conceptos originales.

Tras estas consideraciones generales, a partir de aquí analizaremos cuál ha sido el influjo concreto de Pound sobre los poemas de Eliot.

Siendo alumno de Harvard, Eliot conoció Personae y Exultations en 1910, pero, según él mismo diría años después, aquellas obras no le entusiasmaron (quizás por hallarse entonces inmerso en la poesía de Jules Laforgue), si bien las juzgó como los únicos poemas interesantes de un contemporáneo suyo (128). Cuando W.G. Tinckom-Fernández le mostró las dos obras citadas diciéndole: "This is up your street; you ought to like this", al joven le parecieron "rather fancy old-fashioned romantic stuff" (129).

El propio Eliot confesó que, cuando fue a visitar a Pound por primera vez, no se encontraba entre los admiradores de su poesía, y aún cuando comenzaba a apreciar otros aspectos del escritor, seguía manifestando ciertas reservas hacia su obra poética. Conrad Aiken cita unas palabras de Eliot probablemente dichas en 1914 ó 1915:

"Pound is rather intelligent as a talker: his verse is touchingly incompetent" (130).

Sin embargo, esta indiferencia inicial fue transformándose en un interés creciente por la obra poética de Pound que pronto se reflejó en la crítica de Eliot, según hemos podido comprobar.

Los testimonios de Eliot sobre el conocimiento superficial que tuvo de la obra poética de Pound hasta 1914 inducen a descartar toda posible influencia anterior al encuentro personal entre ambos. A ello se suma la inexistencia de huellas concretas de los poemas de Pound sobre los de Eliot compuestos antes de la primera entrevista.

"Portrait of a Lady", si bien no fue publicado hasta septiembre de 1915, había sido escrito en 1910, antes de que Eliot pudiera leer "Portrait d'une Femme" en Ripostes (1912). La similitud en el título es pues una mera coincidencia, probablemente debida a la inspiración de ambos poetas en el de la novela homónima de Henry James. Ezra Pound, cuando en septiembre de 1914 tuvo en sus manos por vez primera el poema inédito de Eliot, no pareció asociarlo con el suyo propio y en su correspondencia insistió sobre la originalidad de la obra sin juzgarla como una imitación de la suya. La prueba de que Eliot también apreció "Portrait d'une Femme" estriba en el hecho de que lo incluyó en el volumen de Selected Poems de Ezra Pound (131). Por otra parte, independientemente del orden cronológico de los acontecimientos (que demuestra la imposibilidad de una influencia mutua), una comparación objetiva de "Portrait of a Lady" con "Portrait d'une Femme" revela más diferencias que parecidos. El primero, además de tener una extensión cuatro veces superior al segundo, presenta unas características que inducen a considerarlo como el mejor de los dos (132).

Los poemas anteriores al encuentro de ambos escritores, sometidos al juicio de Pound, hallaron la total aprobación de quien así se convirtió en el descubridor de un nuevo talento literario. Fue en efecto Pound el primer crítico que comprendió y admiró los versos de Eliot. Animado por Pound e ilusionado ante las perspectivas de publicación que éste le ofrecía, Eliot, que llevaba casi tres años sin escribir poema alguno, inició una fecunda etapa de creación poética. Es decir, Eliot llegó a Inglaterra con un estilo propio, capaz de suscitar el entusiasmo de Pound, un estilo singular

que no tenía su fuente en Pound aunque posteriormente de él tomara parte de su caudal.

Frente a quienes sugirieron que Pound había formado a Eliot como poeta -- Robert Graves llegó incluso a llamar "Poundling" a Eliot (133) -- aquél negó enérgicamente dicho extremo. Con el fin de interrumpir la leyenda según la cual él había enseñado a Eliot a escribir poesía, Pound dirigió una carta de protesta al T.L.S. donde ponía de relieve:

"Mr. Eliot had already written Prufrock and other works of considerable interest before arriving at the shadowed portals of 5, Holland Place Chambers. He either disapproved of some of my practices or was puzzled as to why I committed them. We found certain points of agreement. It is impossible to control the vagaries of critics, in fact it is undesirable that they be controlled, though a simple means of preventing lies in the current Press has been clearly defined in recent proposals for emending the constitutions of two or more states in the United States South" (134).

Ausente de la poesía eliotiana anterior a 1914, el papel de Pound a partir del encuentro, además de la ayuda material con respecto a la publicación, se concretó en un impulso para que Eliot continuara trabajando en el mismo sentido y una ayuda en el desarrollo técnico. Pound nunca trató de desviar a Eliot de los fines propuestos ni intentó convertirlo en un poeta idéntico a sí mismo. Eliot por su parte reconoció tanto la tendencia natural que le inclinaba a imi-

tar a Pound como sus esfuerzos por contrarrestarla:

"I have, in recent years, cursed Mr. Pound often enough; for I am never sure that I can call my verse my own; just when I am most pleased with myself, I find that I have only caught up some echo from a verse of Pound's" (135).

Como Eliot evitaba conscientemente el influjo directo de los poemas de Pound, no es extraño que existan pocos paralelismos verbales entre los versos de ambos escritores. Por ejemplo, según el testimonio de Pound, Eliot en un principio había presentado en "Morning at the Window" a las criadas drooping, pero cambió la forma verbal por sprouting cuando creyó que Pound había empleado el mismo término en "Les Millwin" (aunque en realidad aquí la forma verbal empleada era lying). Así lo explicaba Pound:

"T.S.E. first had his housemaids drooping like the boas in my "Millwins", and it was only after inquisition of this sort that he decided, to the improvement of his line, to have them sprout" (136).

Pound también observaba las mismas precauciones en su obra ^{con} respecto a la de Eliot. En este caso, como ejemplo puede citarse la omisión del adjetivo pneumatic, que Pound no usó en uno de sus poemas por haberlo utilizado Eliot en "Whispers of Immortality" (137).

En "Mr. Apollinax" (1915) hay una cierta similitud de tono con algunos poemas de Pound que pudiera ser considerada como una ligerísima, y en ningún modo relevante, influencia de este último. En cualquier caso, "Mr. Apollinax" está próximo a "Moeurs Contemporaines" (poemas aparecidos en 1918, es decir, posteriores al de Eliot) y especialmente a "Siena Mi Fe; Disfecemi Maremma", incluido en Hugh Selwyn Mauberley (1920), donde aparecen los versos:

Among the pickled foetuses and bottled bones,
Engaged in perfecting the catalogue,
I found the last scion of the
Senatorial families of Strasbourg, Monsieur Verog.
(vv. 1-4)

que están relacionados con la descripción de Mr. Apollinax, de quien, entre otras cosas, se dice:

He laughed like an irresponsible foetus.
("Mr. Apollinax", 7)

Por todo ello, debe concluirse afirmando que la principal deuda de Eliot hacia Pound en Prufrock and Other Observations no estriba en la composición de los poemas mismos, sino en la ordenación del libro y su publicación (138).

En cuanto a los poemas contenidos en Ara Vos Prec (1920) o su correspondiente edición americana titulada Poems (1920), han de tenerse en cuenta otros factores. En este libro se encuentran varios poemas franceses que Pound, también autor de versos

en dicha lengua (como "Dans un Omnibus de Londres" (139)), corrigió desde el punto de vista gramatical y estilístico. En este sentido, aunque Pound colaborara, advirtió el peligro que para Eliot podía representar el escribir en una lengua extraña, y así expresó la idea a James Joyce:

"I hope to send you Eliot's poems in a few weeks. He has burst out into scurrilous french during the past few weeks, too late for his book, which is just in the press, but the gallicism should enrich the review. He is "just as bad" as if he had been to Conglows. But it is perilous trying to manipulate a foreign language" (140).

Eliot que, según Pound, era consciente de haber imitado a Laforgue en sus primeros poemas, se manifestaba libre de tal influjo en los incluidos en Ara Vos Prec (141). Pero, si las huellas de Laforgue son muy leves en el libro, por el contrario, aparecen bastante pronunciadas las de otro poeta francés, también muy admirado por Pound, con la particularidad de que en este caso fue Pound mismo quien dirigió la atención de Eliot hacia el autor, Théophile Gautier.

En marzo de 1917 Eliot publicó "Reflections on "Vers Libre"" (142) y en septiembre del mismo año, a través de Ezra Pound: His Metric and Poetry, defendía a su amigo de quienes le atribufan la paternidad del verso libre en inglés con todos sus vicios y virtudes (143). Por aquel entonces, ambos autores se encontraban alarmados por los numerosos poemas de baja calidad escritos en verso libre que invadían las

revistas literarias inglesas y americanas. Los dos estuvieron de acuerdo en que era preciso frenar los abusos del verso libre, de cuya popularidad eran parcialmente responsables, aunque no lo fueran de todos sus productos. Eliot, defendiendo a Pound, observaría:

"Who is responsible for the bad free verse is a question of no importance, inasmuch as its authors would have written bad verse in any form; Pound has at least the right to be judged by the success or failure of his own. Pound's vers libre is such as is only possible for a poet who has worked tirelessly with rigid forms and different systems of metric" (144).

y Pound, a su vez, citaría a Eliot con aprobación:

"Eliot has said the thing very well when he said, "No vers is libre for the man who wants to do a good job"" (145).

Pound pensaba que sólo debía adoptarse el verso libre cuando esa era la manera de obtener mejores resultados, pero nunca caprichosamente. Contra el empleo excesivo y descontrolado del verso libre, él propuso como antídoto el estudio de Émaux et Camées. Siguiendo el consejo de Pound, Eliot basó su técnica en Gautier desde 1917 hasta 1919 (146). La influencia de Gautier, que en "The Hippopotamus" se extiende incluso al contenido, resulta evidente en la métrica: uso

riguroso de cuartetos compuestos por octosílabos en "The Hippopotamus", "Sweeney Among the Nightingales", "Whispers of Immortality", "Mr. Eliot's Sunday Morning Service", "A Cooking Egg", "Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar" y "Sweeney Erect". Además, los borradores de tales poemas, conservados en la Colección Berg de la Biblioteca Pública de Nueva York, constituyen la prueba irrefutable de que Eliot en aquella época sometía sus composiciones al juicio de Pound, pues éste realizó diversas anotaciones sobre el manuscrito (147).

En los poemas fechados entre 1917 y 1919 se acentúa el uso de la técnica alusiva que, si bien Eliot había utilizado anteriormente, a partir de sus contactos con Pound, empleó con mayor frecuencia y con unas características bastante similares a las de su amigo (147). También en dichos poemas aparecen algunas muestras de antisemitismo que Pound pudiera haber transmitido a Eliot, aunque éste lo expusiera en una forma más atenuada y sólo esporádicamente durante un breve espacio de tiempo (149).

Wyndham Lewis ha dicho que "Gerontion" pertenece técnicamente a la "escuela de Pound" (150). Pero, sin negar tal extremo, de las incluídas en Ara Vos Prec es "Ode" la composición más cercana a Pound y quizás por ese, entre otros motivos, fuera suprimida por su autor. "Ode" no interesó de manera especial a Pound y en cambio "Sweeney Among the Nightingales", poema también contenido en el volumen, le entusiasmó (151).

La intervención directa de Pound en la obra poética de Eliot, ya perceptible a través de las correcciones presentes en los manuscritos de los poemas de 1917-1919, tuvo mayor

importancia en The Waste Land, obra afectada por Pound de un modo que merece atento estudio.

El 5 de noviembre de 1919 Eliot hizo la primera mención de la obra, entonces aún no titulada, que más tarde sería The Waste Land. En una carta a John Quinn, el autor expresaba la esperanza de poder comenzar pronto un poema que tenía en mente y, poco después, comunicaba a su madre el mismo proyecto (152). Pero en esta época Eliot se encontraba perturbado por una serie de graves problemas familiares y exhausto por un trabajo que no era de su gusto. Pound, considerando "un crimen contra la literatura" permitir que el poeta desperdiciase ocho horas diarias en el Lloyd's, sugirió a Quinn un plan según el cual, entre cuatro o cinco personas dispuestas a entregar cincuenta libras anuales, se podrían reunir las cuatrocientas libras necesarias para mantener a Eliot exclusivamente dedicado a la poesía (153). Quinn aceptaba dar cincuenta libras durante tres años, pero no quiso comprometer a otros y Pound mismo, que pensaba contribuir con igual cantidad, se vió imposibilitado para hacerlo cuando varias revistas prescindieron de sus servicios y así disminuyeron sus ingresos. Por tales motivos, el plan de ayuda económica, destinado a liberar a Eliot para que se consagrara enteramente al arte, hubo de ser abandonado.

En septiembre de 1920, Eliot deploraba no contar con un período de tranquilidad para escribir el poema que desde tanto tiempo atrás tenía la intención de elaborar (154). En 1921 aún se quejaba:

"The chief drawback to my present mode of life
is the lack of continuous time, not getting more

than a few hours together for myself, which
breaks the concentration required for turning
out a poem of any length" (155).

A pesar de sufrir numerosas dificultades, en mayo de 1921 "el extenso poema" ya estaba en parte compuesto, aunque no acababan de llegar los momentos de calma necesarios para finalizarlo (156). Al comienzo de octubre del mismo año, siguiendo las recomendaciones de un psiquiatra londinense, Eliot se retiró a Margate pensando descansar allí durante un mes y luego dirigirse a Montecarlo con el fin de continuar su cura de reposo (157). Desde Margate, Eliot escribió a Julian Huxley pidiéndole consejo y recibió de él la dirección del Dr. Roger Vittoz en Lausana, a cuyos cuidados decidió someterse (158).

Pound, que en abril del mismo año había insistido para que su amigo abandonase Inglaterra (159), recibió gustoso al matrimonio a mediados de noviembre en París, donde quedó Vivien mientras T.S. Eliot continuaba camino hacia Suiza. Es posible que durante su breve estancia en la capital francesa, Eliot mostrase ya a Pound el bosquejo del poema, pues lo llevaba consigo, pero no han quedado datos para confirmar dicho extremo. Tampoco se sabe si en el verano de 1919, parte del cual los dos amigos pasaron juntos en Francia, Eliot habló a Pound sobre el proyecto que unos meses después comunicaba a su madre y a John Quinn. Ahora bien, puede asegurarse que Eliot, en la clínica de Lausana, halló la ansiada calma que le permitiría concentrarse y avanzar decisivamente en su obra y a la vuelta de Inglaterra, en su nuevo paso por París, enseñó a Pound los borradores.

A partir de entonces se inició en torno a la génesis de The Waste Land una estrecha colaboración entre los dos poetas que durante años fue un misterio para el público y de la cual todavía hoy no se han desvelado todos los detalles. En realidad, nunca se conocerán con absoluta certeza las sugerencias comunicadas por Pound oralmente a través de las conversaciones que ambos entablaron con el poema a la vista. Ahora bien, en la actualidad contamos con dos tipos de elementos que ofrecen una idea bastante exacta de la aportación de Pound: la correspondencia y los borradores mismos.

Las primeras especulaciones sobre el papel que desempeñó Pound en la elaboración de The Waste Land fueron originadas por el siguiente comentario que Eliot, como si no le diera gran importancia, situaba entre paréntesis en su artículo "Ezra Pound" (1946):

"(It was in 1922 that I placed before him [Pound] in Paris the manuscript of a sprawling chaotic poem called The Waste Land which left his hands, reduced to about half its size, in the form in which it appears in print. I should like to think that the manuscript, with the suppressed passages, had disappeared irrecoverably: yet, on the other hand, I should wish the blue pencilling on it to be preserved as irrefutable evidence of Pound's critical genius)" (160)

" Tomando en consideración tales palabras, era inevitable que la curiosidad de los críticos se centrara en la búsqueda de los mencionados manuscritos, la auténtica prueba de la

intervención directa de Pound, sin la cual sólo podrían hacerse suposiciones respecto a ella.

Durante todo el tiempo en que los manuscritos estuvieron extraviados, se sucedieron especulaciones dirigidas en dos sentidos opuestos: unos críticos, basándose en el testimonio de Eliot, dieron por buena la labor de Pound, mientras que otros, generalmente por animadversión contra Pound (no exenta de motivaciones políticas en algún caso), la juzgaron de forma negativa. Entre las posiciones de unos y otros hubo quienes adoptaron una actitud intermedia o matizaron sus respectivos puntos de vista. Sin contar con el manuscrito, podía pensarse que las supresiones o bien habían eliminado los lazos de unión entre las distintas partes del poema (con lo cual la consecuencia habría sido dificultar su comprensión), o bien habrían sido meros recortes de material inútil y desestimable.

Las cartas de Pound, publicadas en 1950, aportaron alguna información objetiva sobre el asunto, pero los borradores de The Waste Land, la pieza principal para alcanzar unas conclusiones definitivas, seguían perdidos. Interrogado en 1958 sobre el particular, Eliot explicó:

"It was more a question of excisions, as I remember, than of revisions. He cut out a lot of dead matter. I think that the poem as originally written was about twice the length. (...) Well, the fate of that manuscript or typescript with his blue pencillings on it is one of the permanent -- so far as I know -- minor mysteries of literature" (161).

Narró cómo había enviado aquellas páginas a John Quinn y cómo, inexplicablemente, no figuraron entre las catalogadas en una venta a la muerte del coleccionista. Ante la sugerencia de organizar una búsqueda del manuscrito, Eliot reaccionó así:

"You know, I'm in two minds about that search. I should like it to be found as evidence of what Ezra himself called his maieutic abilities -- evidence of what he did for me in criticizing my script. On the other hand, for my own reputation, and for that of The Waste Land itself, I'm rather glad that it has disappeared" (162).

Ahora bien, Eliot no sabía que los manuscritos habían sido vendidos con la más absoluta discreción, precisamente en abril del mismo año, a la Colección Berg de la Biblioteca Pública de Nueva York por una sobrina de John Quinn. T.S. Eliot, que los había enviado a John Quinn en octubre de 1922, nunca volvería a verlos. Su esposa, informada en 1968 del descubrimiento, procedió a realizar una cuidada edición facsímil. Gracias a esta obra, en la actualidad es posible determinar mucho sobre la naturaleza y el valor de las anotaciones que Pound hizo por escrito (aunque, como ya hemos advertido, nada sabremos de las sugerencias expresadas oralmente) y también sobre la actitud de Eliot ante las diversas indicaciones.

La correspondencia entre Pound y Eliot en torno a The Waste Land se inició el 24 de diciembre de 1921 con una

carta del primero desde París a su amigo, que ya había vuelto a Londres (163). Dicha carta demuestra que Eliot cometió una pequeña inexactitud cuando afirmó haber puesto los borradores en manos de Pound en 1922 (164), pues en realidad el hecho sucedió en diciembre de 1921. Como las correcciones efectuadas sobre el manuscrito precedieron cronológicamente a las sugerencias transmitidas por correo, conviene comenzar por el examen de aquéllas.

En primer lugar, debe consignarse la posibilidad, no confirmada, de que algunas anotaciones de Pound sobre las páginas compuestas en Londres y Margate fuesen anteriores a diciembre de 1921 y datasen de la visita de Eliot en su paso hacia Lausana, mientras que la mayoría de ellas habrían sido hechas, también en París, a la vuelta de Suiza. Pound empleó lápiz azul y tinta, pero se ignora si el instrumento diferente corresponde a las dos estancias de Eliot en París o sólo a la segunda.

Aunque nos interesa evaluar la intervención de Pound sobre The Waste Land en conjunto, es preciso distinguir las características peculiares que ella tuvo en las distintas partes del poema. Por ejemplo, las anotaciones de Pound en "The Burial of the Dead" son muy escasas y además Eliot no siempre las tuvo en cuenta. Así, Pound enmarcó o subrayó forgetful, there you feel free, I could not speak, todo lo cual se mantuvo en la versión definitiva de The Waste Land (en vv. 6, 17 y 38-9 respectivamente) y tachó dos versos que Eliot también prefirió conservar (vv. 121-2 del borrador que fueron reproducidos, con un ligero cambio, como vv. 67-8 en la versión definitiva). Pound mostró su disgusto ante la

frase I look in vain, que Eliot sustituyó por I do not find, más apropiada que la anterior en boca de Madame Sosostris. Desestimando casi todas las pocas observaciones que en "The Burial of the Dead" hizo Pound, Eliot sin embargo aceptó la supresión de un verso en el cual se aludía a San Juan (165).

La cautela de Pound y la firmeza de Eliot en la primera parte de The Waste Land contrastan con la energía de aquél y el sometimiento de éste en las tres siguientes. La segunda parte, "A Game of Chess", originalmente titulada "In the Cage", recibió observaciones tendentes a corregir los defectos de métrica (Pound escribió al margen: "Too tum-pum at a strecht" y "too penty") y a simplificar quitando conjunciones, preposiciones y adjetivos superfluos. Aquí Pound puso de manifiesto que la mención del closed carriage en semejante contexto representaba un anacronismo y Eliot en su lugar escribió, con mayor fortuna, closed car.

En un caso donde Eliot había encontrado especiales dificultades para hallar el término preciso, dudando entre varios sin sentirse satisfecho con ninguno, Pound ofreció la solución, demobbed, la palabra que permitía describir con brevedad y exactitud la situación del esposo de Lil.

Eliot además revisó los fragmentos de "A Game of Chess" marcados por Pound con líneas en ambos márgenes e ignoró algunas objeciones de su amigo. Concretamente, rehusó mostrar la forma de pronunciar de las mujeres en el pub mediante una ortografía no convencional, técnica que Pound, habiéndola empleado él mismo, quiso introducir en The Waste Land.

Fue en "The Fire Sermon" y "Death by Water" donde Pound efectuó las más drásticas supresiones y donde Eliot no opuso

resistencia. La tercera parte de The Waste Land comenzaba con una larga serie de pareados que Pound tachó por motivos que años después explicaría Eliot:

"It [The Waste Land] contained some stanzas in imitation of Pope, and Ezra said to me, "Pope's done that so well that you'd better not try to compete with him". -- Which was sound advice" (166).

Del borrador mecanografiado de "The Fire Sermon" se conserva el original y la correspondiente copia, con diferentes anotaciones de Pound en cada uno de los dos ejemplares (167). Con respecto a los pareados en imitación de Pope, sobre la copia Pound sólo tachó cuatro versos y añadió observaciones que expresaban su disgusto, mientras que en el original suprimió el episodio completo.

Las indicaciones de Pound no se cifieron a los aspectos juzgados negativamente; también hubo elogios y muestras de entusiasmo ante determinados pasajes, como la aprobación inmediata de los que se convertirían en versos 187-202 de la edición definitiva. Aquí Pound dudó únicamente sobre la conveniencia de emplear shall en el verso que después sería 197 de The Waste Land, pero Eliot mantuvo la forma para no perder el paralelismo con el fragmento de John Day al que deseaba aludir (168).

En "The Fire Sermon", como en "A Game of Chess", Pound eliminó palabras innecesarias y sustituyó alguna por otra más apropiada (por ejemplo, abominable French por demcttic

French). Como en "The Burial of the Dead", Eliot mantuvo ciertos versos que su amigo le había tachado. Además de los pareados introductorios sobre Fresca, compuestos imitando a Pope, la supresión (de las instigadas por Pound) más importante y extensa en esta tercera parte del poema es la del apóstrofe a Londres. El fragmento, que había costado un considerable esfuerzo a su autor, mereció una palabra malsonante escrita al margen por el primer crítico de la obra.

En cuanto al episodio acerca del empleado y la mecanógrafa, Pound lo comentó con detalle desde el punto de vista métrico y estilístico, aprobando unos versos y reduciéndolo mediante la supresión de otros. En particular, Pound tachó dos al advertir ^{que} su contenido --acerca de determinadas funciones fisiológicas -- era excesivamente desagradable.

El resto de "The Fire Sermon", que figura en letra manuscrita de Eliot, no sufrió corrección alguna por parte de Pound. Este incluso ordenó a su amigo que pasase a máquina unos versos en principio tachados, pero después revisados y definitivamente incluidos en el poema por el autor.

Al leer las cuatro páginas manuscritas de "Death by Water", Pound se limitó a registrar en el margen de la primera: "Bad -- but can't attack until I get typescript" (169). Una vez mecanografiados, los noventa y dos versos quedaron reducidos, en manos de Pound, a los diez últimos. A este pasaje se referiría Eliot en 1958 con las siguientes palabras:

"And there was also a long passage about a shipwreck which I think was inspired by the Ulysses canto in Dante's "Inferno" (170).

Según ya hemos estudiado al estudiar el tema en el capítulo sobre Dante, algunos han juzgado esta intervención de Pound como un grave error (171). Por ejemplo, Donald Gallup, admitiendo que los tres primeros cuartetos no son buenos, ha deplorado tal pérdida con argumentos convincentes:

"The elegiac nature of the poetry, its deliberate, unhurried blank verse, would have played a significant part in the poem as a whole, and would, specifically, have filled out Part IV to balance the other four sections. The truncated Phlebas conclusion (the complete Part IV as published, which Eliot would have omitted altogether had Pound not insisted on his retaining it), although effective, does not provide the shock of contrast that Eliot had obviously intended. In the section as originally written one glimpses something of what Eliot had in mind when he wrote (in the Dial for September, 1922) of "the terrifying disinterestedness of the true creator"" (172).

Contrariamente a lo sucedido en las tres partes centrales de The Waste Land, Pound en la quinta realizó pocas correcciones y no suprimió verso alguno. En la primera página del manuscrito anotó: "OK OK from here on. I think". Y sobre el texto mecanografiado sólo hizo unas observaciones mínimas que Eliot en unos casos admitió y en otros desestimó.

Tras la revisión de los borradores en París, cuando Eliot volvió a Londres, ambos amigos siguieron comunicándose por correo. En torno a la elaboración de The Waste Land por ahora se han editado tres cartas en The Letters of Ezra Pound: 1907-1941: una de Pound fechada en París el 24 de diciembre, la respuesta de Eliot desde Londres en enero, y la de Pound, acusando recibo de la anterior, también enviada en enero. El tono de la primera es de aprobación global de la obra y en ella aparecen recomendaciones sobre ciertos detalles. En dicha carta Pound adjuntó unos versos acerca de los cuales comentaba:

"My squibs are now a bloody impertinence.
I send 'em as requested; but don't use 'em
with Waste Land.

You can tack 'em onto a collected edtn, or
use 'em somewhere where they would be decently
hidden and swamped by the bulk of accompanying
matter. They'd merely be an extra and wrong note
with the 19 page version" (173).

De la breve composición, titulada "Sage Homme", nos interesa especialmente el comienzo:

These are the poems of Eliot
By the Uranian Muse begot;
A Man their Mother was,
A Muse their Sire.

How did the printed Infancies result
 From Nuptials thus doubly difficult?
 If you must needs enquire
 Know diligent Reader
 That on each Occasion
 Ezra performed the Caesarian Operation. (174)

A través de tales versos, Pound asignaba a Eliot la paternidad del poema y él mismo se presentaba, humorísticamente, como la "comadrona" que facilitó el alumbramiento. De los dos últimos versos del pasaje citado puede derivarse como conclusión que Pound intervino repetidas veces en la génesis del poema.

Eliot, dirigiéndose a Pound con la afectuosa fórmula de "Cher maître", agradeció las críticas de la misiva anterior y formuló algunas preguntas en torno a ellas. En particular, pedía consejo sobre la posibilidad de incluir "Gerontion" como preludio y de omitir los únicos diez versos que habían quedado en "Death by Water". Además, confirmaba la supresión de las que él llamaba miscellaneous pieces (reproducidas en la edición facsímil preparada por Valerie Eliot) y pedía aclaraciones sobre el uso del epígrafe de Conrad (175).

Pound respondió desaconsejando el empleo de "Gerontion" como preludio y en cambio "ordenando" enérgicamente mantener los diez versos acerca de Phlebas a los que se había reducido "Death by Water" (176).

A la vista de todos los datos extraídos de los borradores y la correspondencia, la evaluación final de la labor de Pound con respecto a The Waste Land nos parece discutible

en algunos puntos, pero positiva en conjunto. Con el paso del tiempo, Eliot la elogió y nunca manifestó añoranza ni sentimiento personal por los versos eliminados que, al enviar los borradores a Quinn y extraviarse más tarde, perdió para siempre. Por el contrario, la actitud de Pound cuando volvió a tener los borradores en sus manos, con el fin de ayudar a la viuda del poeta en su tarea como editora, fue de inmensa tristeza. Valerie Eliot ha explicado cómo, en sus intentos de descifrar algunas anotaciones confusas del manuscrito, solicitó la colaboración de Pound, pero éste se veía limitado, además de por el largo espacio de tiempo transcurrido y los fallos de memoria, por la angustia que le causaba la idea de haber criticado a Eliot. Convencido de que su labor había sido perjudicial, el anciano se lamentaría con profundo arrepentimiento:

"He should have ignored me. Why didn't he restore some of the cancelled passages when Liveright wanted more pages?" (177).

Muchos años antes, el propio Quinn, al recibir el manuscrito, envió a Eliot una carta en la que aseguraba haber leído aquellas páginas con sumo interés y advertido la intervención de Pound, con la cual no se manifestaba de acuerdo:

"Personally I should not have cut out some of the parts that Pound advised you to cut out" (178).

Tras la publicación del manuscrito, si bien algunos han expresado ciertas reservas sobre cuestiones concretas, la mayoría de los estudiosos ha juzgado favorablemente la tarea de Pound. Donald Gallup ha indicado que Pound hizo ganar al poema en concentración, pero le hizo perder parte de su carácter experimental (179). Tal observación parece acertada, aunque debe considerarse cómo así Pound logró convertir The Waste Land en una obra más asequible a los lectores. También ha de recordarse que la pérdida del carácter experimental tuvo unas dimensiones mínimas, pues el poema lo conserva en gran medida. En todo caso, resultaba imposible mejorar la obra sin realizar sacrificio alguno y éste fue muy pequeño comparado con las ventajas obtenidas gracias a él.

Pound sirvió a Eliot, no lo manipuló caprichosamente. Impulsado por el deseo de dar concentración al poema, Pound eliminó mucho de lo que sobraba: preposiciones, pronombres y adjetivos superfluos, pasajes completos de inferior calidad que desentonaban en el conjunto de la obra, en definitiva, todo lo que no fuera esencial o desmereciese de The Waste Land. Las correcciones, más de forma que de fondo, versaron generalmente sobre cuestiones técnicas, de lingüística y métrica, y sólo raras veces tendieron a modificar el contenido. Aunque quitó el apóstrofe dirigido a Londres en "The Fire Sermon", Pound centró el poema más en esta ciudad, quizás recordando lo que Joyce había hecho con Dublín.

Pound prefería poner de relieve las deficiencias con el fin de que Eliot mismo las arreglase a su modo y únicamente en raras momentos el propio Pound aportó la solución. Por

otra parte, fueron muy numerosas las sugerencias desatendidas por Eliot y las modificaciones efectuadas sin contar con la opinión de Pound. En último término, era siempre Eliot quien decidía conservar, alterar o suprimir. Por ello, aunque no siempre los consejos de Pound fueran oportunos, la responsabilidad del crítico quedó mitigada. Eliot rechazaba o aceptaba las opiniones de Pound y, acto seguido, remodelaba a su manera.

En cierto modo, podría decirse que Pound vió y comprendió el poema mejor que su propio autor, inmerso en la obra y sin la necesaria perspectiva que todo juicio crítico requiere. Durante la elaboración de The Waste Land (según revelan los datos biográficos, la correspondencia y el poema mismo), Eliot se hallaba sumido en una profunda tristeza, confrontado a problemas insolubles y en un estado de gran fatiga. Habiendo sufrido una depresión hasta el punto de requerir tratamiento psiquiátrico, a Eliot le faltaban ánimos y confianza en sí mismo como hombre y como artista. Pound le proporcionó esa confianza junto con el impulso vital para llevar a cabo tan ardua labor.

Un estudioso ha llegado a proponer que los nombres de Eliot y Pound figuren como autores de The Waste Land en las próximas ediciones de la obra (180). Dicha pretensión y la idea sobre la cual ella se basa -- que ambos poetas contribuyeron en igual medida -- nos parecen exageradas. Más exacto era Pound cuando declaraba a Eliot padre de la obra y él se comparaba humorísticamente con la comadrona que, mediante una operación cesárea, consigue un feliz alumbramiento (181). Por tal motivo, la dedicatoria a Pound resulta una indicación suficiente de su mérito.

En 1920 Eliot había observado:

"Certainly there is no more useful criticism
and no more precious praise for a poet than that
of another poet:

"Fu miglior fabbro del parlar materno...
e lascia dir gli stolti..." (182).

y, en enero de 1923, sobre el ejemplar de regalo personal
a Ezra Pound, escribió:

For Ezra Pound

il miglior fabbro

A partir de entonces, desde la edición de 1925, la dedica-
toria figuró siempre como testimonio público del agradeci-
miento que Eliot profesó a Pound. Las bellas palabras que
Dante había puesto en boca de Guido Guinicelli para des-
cribir al poeta Arnaut (Purgatorio, XXVI, 117) constituyeron
el justo tributo de Eliot a su primer lector (183).
El homenaje además era oportuno, pues recogía el entusiasmo
por la Divina Comedia que ambos poetas compartieron. Ahora
bien, no sabemos si fue directamente Dante o quizás Pound
quien sugirió a Eliot el uso de semejante dedicatoria.
Eliot ya por entonces conocía con detalle la Comedia y se
había interesado de manera especial por el canto XXVI del
Purgatorio, pero es posible que la lectura de "Near Peri-
gord" llamara su atención sobre la frase "miglior fabbro".
En "Near Perigord", publicado en Poetry en 1915 y posterior-

mente incluido por Eliot en su selección de poemas de Pound, aparecen los siguientes versos:

And the "best craftsman" sings out his friend's song,
 Envies its vigour... and deplores the technique,
 Dispraises his own skill? -- That's as you will.
 ("Near Perigord", II, 48-50) (184).

Ellos pudieron impresionar a Eliot y brindarle la idea de aplicarlos en The Waste Land.

La presencia de Pound en el poema se limitó a la dedicatoria pues, aunque se ha sugerido que él debía ser identificado con Stetson, Valerie Eliot hizo la rectificación pertinente evocando unas palabras con las cuales su esposo había rechazado tal interpretación (185).

Tras haber evaluado la intervención de Pound en The Waste Land, es preciso dilucidar hasta qué punto Eliot, al escribir la obra, se inspiró en la poesía de su amigo. Como en los Cantos, en The Waste Land se adopta la forma fragmentaria, abundan las alusiones literarias y son frecuentes las violentas yuxtaposiciones de elementos en contraste. Pero probablemente Hugh Selwyn Mauberley (1920) está más cercano a The Waste Land que los Cantos. Incluso es posible que el reciente éxito de Hugh Selwyn Mauberley indicara a Eliot la conveniencia de solicitar la colaboración de Pound para componer The Waste Land. La técnica de ambas obras es realmente parecida, por lo cual debe admitirse una cierta influencia de la primera sobre la segunda.

Pound, además de colaborar durante todo el proceso de ela-

boración de The Waste Land, facilitó su publicación, pues presentó el poeta a Liveright en París (186) y también intervino opinando sobre detalles del contrato entre Eliot y el primer editor comercial de la obra (187). Una vez conseguida la por muchos motivos difícil publicación, Pound quiso lanzar de nuevo un proyecto de ayuda económica, parecido al de 1920 (188), destinado a liberar a Eliot del trabajo en el Lloyd's para consagrarse enteramente a la poesía. El plan, designado por Natalie Barney con el nombre de "Bel Esprit", parecía más razonable que el anterior, pues el número de suscriptores se elevaba de cuatro o cinco a treinta, y la aportación de cada uno se reducía de cincuenta libras a diez.

En marzo de 1922, Pound envió a William Carlos Williams la copia de un borrador en el cual se esbozaban las líneas principales del proyecto con los argumentos necesarios para convencer a los eventuales adherentes: como en la civilización contemporánea ha desaparecido la aristocracia, cuya función era seleccionar y ayudar a los artistas, y las masas nunca desarrollarán un gusto refinado, son los hombres interesados por la cultura quienes deben, coordinando sus esfuerzos, ocupar el puesto de los antiguos mecenas; para acrecentar la producción de los mejores artistas, es necesario liberarlos de las ocupaciones que les obligan a malgastar sus energías en tareas poco fructíferas; T.S. Eliot sería el primer escritor ayudado por el "Bel Esprit" y le seguirían otros que se hallasen en circunstancias parecidas (189). A través de la carta, unida al borrador con los puntos esenciales del proyecto, Pound solicitaba a William Carlos Williams que contribuyese con cincuenta libras, le pedía que

buscase suscriptores en América e incluso imaginaba el nacimiento de otras empresas semejantes, inspiradas por el ejemplo del "Bel Esprit" de París, en numerosos lugares de los Estados Unidos.

Unos días después, Pound invitaba a H.L. Mencken para que se uniera al grupo de suscriptores (190) y enviaba a Kate Buss una circular sobre el "Bel Esprit" con una nota en la cual advertía que era aún imprudente dar publicidad al proyecto (191). En la circular, impresa por John Rodker, figuraban Richard Aldington, May Sinclair y Ezra Pound como promotores, se explicaban todos los detalles del plan y estaba redactada de manera que el suscriptor sólo tenía que rellenar los espacios en blanco con sus propios datos y firmar el compromiso. Richard Aldington en Londres y Ezra Pound en París se encargarían de transmitir los fondos a Eliot si el donante prefería no remitirlos directamente al poeta.

En julio de 1922, Pound anunciaba con gran alegría a Harriet Monroe que veintidós personas ya habían enviado o prometido sus aportaciones económicas (192).

A pesar de que Pound había querido que no se informase al interesado hasta que el proyecto estuviese en marcha, Eliot supo de él y sintió ciertos reparos que comunicó por carta a Richard Aldington:

"I think you will agree (...) that the method proposed by Ezra is rather bordering on the precarious and slightly undignified charity. At the bank I am at least independent of the people

whom I know, and a doubtful income, which I should be obliged to attempt to double by literary work would not be of the slightest advantage from anyone's point of view" (193).

Abandonar un trabajo seguro en el banco, con una pensión para Vivien en caso de fallecimiento de su esposo, y lanzarse a la incierta aventura de ver sufragados todos los gastos por un reducido número de personas, de las cuales la mayoría no aceptaba comprometerse durante largo tiempo, era una auténtica temeridad. Eliot, sensato, prefería continuar en una posición difícil antes que situarse en una más peligrosa aún y a la larga insostenible. Pero Pound, con su carácter optimista y su empeño por llevar a cabo todas las empresas, seguía insistiendo; además, dedicó parte de su "Paris Letter" de noviembre en el Dial a explicar al público los fines del "Bel Esprit".

Por entonces había corrido el rumor de que Eliot ya aceptara dos años antes una elevada suma de dinero (ochocientas libras, cantidad nunca soñada por Pound, que nunca propuso más de trescientas libras anuales en total) sin abandonar el Lloyd's. Cuando el "escándalo" saltó a las páginas del Daily Post and Mercury de Liverpool el 16 de noviembre de 1922, Eliot escribió una carta al periódico respondiendo a las acusaciones que Brother Savage le había hecho en "Books and Bookmen". En la carta, publicada el 30 del mismo mes, Eliot aseguraba:

"I have not received £800 or any part of such

sum, nor have I received any sum from "Bel Esprit",
nor have I left the bank" (194).

El incidente, unido a la recepción de una carta anónima con un sello de seis peniques como regalo, perturbó tanto a T.S. Eliot como a su esposa Vivien y puso fin al proyecto (195).

Durante todo el tiempo que duraron las gestiones para organizar el "Bel Esprit", Pound tomó The Waste Land como muestra de la genialidad de su autor. Pero éste, ya en noviembre de 1922, anunciaba un cambio de forma y estilo en su producción poética:

"As for The Waste Land, that is a thing of the
past so far as I am concerned and I am now feeling
toward a new form and style" (196).

En esta nueva orientación adoptada por Eliot, el papel de Pound quedó muy reducido. Pound, alejado geográficamente primero en París y luego en Rapallo y sobre todo cada vez más distanciado ideológicamente, dejó de nutrir con sus enseñanzas a Eliot como poeta.

En "The Hollow Men", "Ash-Wednesday" y todos los poemas de tema religioso sólo existen leves indicaciones del antiguo influjo de Pound. Por ejemplo, al estudiar el uso de Dante en cualquiera de tales poemas, es conveniente recordar la admiración por la Comedia que unió a los dos amigos. Tampoco debe olvidarse cómo todo lo aprendido acerca de la técnica poética no se borró de la mente de Eliot. En la medida

en que Pound ayudó a Eliot en su proceso de maduración como artista, siguió estando presente en la poesía eliotiana hasta el final.

En Four Quartets no es sólo el contenido religioso y filosófico (como en los "Ariel Poems" atacados por Pound anónimamente (197)) lo que aparta a Eliot de Pound. La concepción misma de la obra, de estructura musical que combina momentos de mayor y menor intensidad, se opone al ideal de condensación propugnado por Pound. Este pensaba que la concentración debía ser permanente, sin importar que el poema tuviese dos o doscientos versos (198). Por el contrario, Eliot, en "The Music of Poetry" (1942), explicaría teóricamente lo que él mismo había mostrado prácticamente en Four Quartets (1935, 1940, 1941 y 1942):

"(...) in a poem of any length, there must be transitions between passages of greater and less intensity, to give a rhythm of fluctuating emotion essential to the musical structure of the whole, and the passages of less intensity will be, in relation to the level on which the total poem operates, prosaic — so that, in the sense implied by that context, it may be said that no poet can write a poem of amplitude unless he is a master of the prosaic" (199).

Aunque Four Quartets guarde poca relación con la poesía de Pound, debe al menos mencionarse que en aquélla hay algún eco verbal de ésta. Así, los versos:

1108

See, they depart, and we go with them.
We are born with the dead:
See, they return, and bring us with them.
(*"Little Gidding"*, 229-31)

son una reminiscencia de:

See, they return; ah, see the tentative
Movements, and the slow feet,
The trouble in the pace and the uncertain
Wavering!

See, they return, one, and by one,
With fear, as half-awakened;
(*"The Return"*, 1-6) (200).

También el imaginado encuentro de Eliot con el espíritu que surge en *"Little Gidding"* ha sido comparado con la aparición del misterioso visitante del *"Canto LXXXI"* (201). Ahora bien, la huella más interesante de Pound en Four Quartets se encuentra en la forma de las seis primeras estrofas de *"The Dry Salvages"*. R.N. Parkinson, en su detenido estudio sobre el tema, sugiere que Eliot tomó la forma de la cobla estrampa provenzal a través de la traducción o adaptación libre al inglés ^{hizo} ~~que~~ Pound, en *"Canzon: The Yearly Stain"*, de un poema compuesto por Arnaut Daniel (202).

Hasta aquí hemos intentado definir con detalle la naturaleza de la deuda de Eliot poeta hacia Pound, teniendo en cuenta una multitud de aspectos. Resumir ahora en pocas palabras las características fundamentales de dicha deuda es

tarea difícil por el elevado número de sus facetas. Cronológicamente, debería recordarse en primer término los denodados esfuerzos de Pound por publicar la poesía de un desconocido que él, con fina perspicacia, juzgó genial. Al mismo tiempo que Pound presentaba al mundo un nuevo poeta, introducía a éste en los círculos literarios londinenses y le animaba a continuar trabajando en el mismo sentido.

Pronto, la influencia directa de Pound, cuya obra nunca había atraído especialmente a Eliot, se dejó sentir sobre su espíritu. La progresiva comprensión del significado de Pound se percibe al analizar la crítica que sobre él escribió Eliot, desde las poco afortunadas reseñas iniciales, siguiendo con el anónimo Ezra Pound: His Metric and Poetry (mera recopilación de citas bien engarzadas y oportunas, ensayo sin ideas propias pero con el mérito de abordar los puntos esenciales) y "A Note on Ezra Pound" (donde se comienza a explicar y defender la obra de Pound con argumentos originales y se justifica su método de una manera también aplicable a la poesía de Eliot), finalizando con todas las páginas de elogio a través de las cuales Eliot puso de relieve las cualidades de su amigo, en particular su generosidad como hombre y su maestría técnica como artista. Durante esta época, Pound, mediante sus ensayos y conversación, orientó el gusto literario de Eliot y le comunicó valiosas ideas sobre el arte de hacer poesía. El conjunto de poemas compuestos entre 1917 y 1919, publicados en el volumen de 1920, ilustra estas dos formas de influencia y además constituye la primera muestra de intervención directa, a través de las correcciones en el manuscrito, de Pound sobre la poesía de Eliot.

La colaboración, iniciada en tales poemas, culminó en

The Waste Land. Aquí Pound se manifiesta como experto crítico, capaz de comprender las intenciones del autor y de ayudarlo a llevarlas a cabo sin desviarlo de los objetivos propuestos, ni imponer tiránicamente su voluntad. La participación de Pound en The Waste Land, positiva en conjunto aunque discutible en algunos casos concretos, mejoró el poema desde el punto de vista técnico y estilístico y asimismo lo concentró aún más.

Tras la aparición de The Waste Land, Pound y Eliot se fueron distanciando geográficamente, y más aún ideológicamente, según revelan las controversias públicas que ambos protagonizaron. El apartamiento se tradujo en un nuevo estilo poético eliotiano, ya no dirigido ni alimentado por Pound, pero en cuya formación éste había contribuido en gran medida.

Paradójico es el hecho de que la más calurosa defensa y mayor insistencia sobre los méritos de Pound en las palabras de Eliot daten de los momentos en los cuales ambos se hallaban más separados. Las desgraciadas circunstancias en que Pound se vió envuelto desembocaron en un triste resultado y movieron a Eliot a adoptar una actitud de lucha continua frente a los detractores de su amigo. El profundo agradecimiento a quien tanto se había esforzado por él, junto a la piedad que inspira el hombre caído, provocaron una cierta exageración, quizás inconsciente, por parte de Eliot acerca de su deuda hacia Pound.

Eliot volvió a solicitar la colaboración de otro amigo, John Hayward, mientras componía Four Quartets, manteniéndole al corriente de los avances, requiriendo sus opiniones e informándole de sus deseos. Pero la labor de John Hayward

1111

en Four Quartets, en parte porque se trata de una obra perteneciente a la madurez de su autor, no es equiparable a la de Ezra Pound en The Waste Land.

Así pues, aunque podamos dudar de la veracidad de Eliot al calificar insistentemente a Pound como "el mejor poeta vivo de lengua inglesa", se afianza nuestra certeza de que Pound fue para Eliot el principal maestro, junto a Dante, en el oficio de hacer poesía.

NOTAS AL CAPITULO XVI

1. T.S.E., "Ezra Pound", Poetry, LXVIII, 6 (Sept., 1946) p. 327 y "Letter to the Editor: Classic Inhumanism", T.L.S., 2893 (Aug. 9, 1957) p. 483.
2. ANONIMO, "Letter to the Editor: Classic Inhumanism", T.L.S., 2894 (Aug. 16, 1957) p. 495. T.S.E., "Letter to the Editor: Classic Inhumanism", T.L.S., 2895 (Aug. 23, 1957) p. 507.
3. "With me also was the typescript of Prufrock, typed by its author with meticulous care on a Blickensdefer which produced only italics, and La Figlia Che Piange, neither of which was I able to sell". Conrad AIKEN, "King Bolo and Others", en Richard MARCH (ed.), T.S. Eliot: A Symposium, London, Ed. Poetry London, 1948, p. 22.
4. Wyndham LEWIS, "Early London Environment", en Hugh KENNER (ed.), T.S. Eliot, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1962, p. 30.
5. Carta (22-IX-1914) repr. en Donald GALLUP, "T.S. Eliot and Ezra Pound: Collaborators in Letters", The Atlantic, CCXXV (Jan., 1970) p. 49.
6. Según palabras de T.S.E. recogidas por Donald HALL, "T.S. Eliot" (Interview), The Paris Review, 21 (Spring/Summer, 1959) p. 52.
7. Carta (30-IX-1914) repr. en D.D. PAIGE^(ed.), The Letters of Ezra Pound 1907-1941, New York, Harcourt, 1950, p. 40.
8. Carta (7-X-1914) repr. en ob. cit., p. 41.
9. Dos cartas fechadas el mismo día (9-XI-1914) repr. en ob. cit., pp. 44-5.
10. Carta (24-IV-1917) repr. en ob. cit., p. 110.
11. Carta (9-XI-1914) repr. en ob. cit., p. 45.
12. Carta (7-I-1915) repr. en ob. cit., p. 49.
13. Carta (31-I-1915) repr. en ob. cit., p. 50.
14. Carta (10-IV-1915) repr. en ob. cit., p. 57.
15. T.S.E., "The Love Song of J. Alfred Prufrock", Poetry, VI, 3 (June, 1915) pp. 130-5.
16. Carta (1-II-1919) repr. en D.D. PAIGE (ed.), The Letters, p. 148.
17. Carta (1-XII-1916) repr. en ob. cit., p. 66.
18. Carta (7-VIII-1915) repr. en ob. cit., p. 62.
19. Donald GALLUP, T.S. Eliot: A Bibliography, London, Faber & Faber, 1969, pp. 196-7.
20. Carta (3-X-1914) repr. en D.D. PAIGE (ed.), The Letters, pp. 40-1.
21. Carta (18-II-1915) repr. en ob. cit., p. 51.
22. "It was a great waste to let the "Portrait of a Lady" go to Others, but I was in a hurry for it to come out before the Anth. (...)" escribió Pound en carta a H. Monroe (25-IX-1915) repr. en ob. cit., p. 63.

23. T.S.E., "Portrait of a Lady", Others, I, 3 (Sept., 1915) pp. 35-40.
24. T.S.E., "Poems", Blast, 2 (July, 1915) pp. 48-51.
25. Wyndham LEWIS, "Early London Environment", *ib.*, pp. 30-1.
26. Pound anuncia a James Joyce el próximo envío de la obra Catholic Anthology y elogia los poemas de Eliot contenidos en ella en carta (27-XI-1915) repr. en Forrest READ (ed.), Pound/Joyce: The Letters of E. Pound to James Joyce, London, Faber, 1968, pp. 60-1. En otra carta (17-III-1917) repr. en *ob. cit.*, p. 103, le anuncia el envío de Prufrock and Other Observations. Pound se refiere a Eliot en sucesivas cartas dirigidas a Joyce (19-IV-1917; 7-V-1917; 17-VII-1917) repr. en *ob. cit.*, pp. 112, 155 y 123 respectivamente.. Vid *infra* pp. 836-8.
27. Ezra POUND, Literary Essays, London, Faber & Faber, 1954, p. 80.
28. Catholic Anthology 1914-1915, London, Elkin Mathews, 1915. Los poemas de Eliot aquí incluidos ya habían aparecido en las revistas Poetry y Others, con la excepción de "Hysteria".
29. Carta (11-IV-1917) repr. en Donald GALLUP, "T.S. Eliot and Ezra Pound: Collaborators in Letters", *ib.*, p. 51.
30. Ensayo repr. como "T.S. Eliot" en Ezra POUND, Literary Essays, pp. 418-22. Cita de la p. 419.
31. Carta (16-XII-1918) dirigida a Marianne Moore, repr. en D.D. PAIGE (ed.), The Letters, p. 143.
32. T.S.E., "Ezra Pound", Poetry, *ib.*, pp. 327-8; repr. en Peter RUSSELL (ed.), An Examination of Ezra Pound. A Collection of Essays, Norfolk (Conn.), New Directions Books, s.a., pp. 26-7; T.S.E., "Leadership and Letters", Milton Bulletin, XII, 1 (Feb., 1949) p. 7.
33. T.S.E., "Introduction" en E. POUND, Literary Essays, p. XII.
34. *Ob. cit.*, p. XII.
35. T.S.E., To Criticize, p. 17.
36. Egoist, IV, 6 (July, 1917) pp. 89-90.
37. Egoist, IV, 7 (Aug., 1917) pp. 102-3.
38. Carta (12-III-1918) a H.L. Mencken repr. en D.D. PAIGE (ed.), The Letters, p. 132.
39. Misma carta.
40. Donald GALLUP, "T.S. Eliot and Ezra Pound: Collaborators in Letters", p. 51..
41. R.N. PARKINSON, The Influence of the Criticism and Poetry of Ezra Pound upon Those of T.S. Eliot (Thesis submitted for the degree of Ph. D. in the University of London, 1964) p. 27.
42. Carta *cit.* en n. 38.
43. T.S.E., "From T.S. Eliot", The Cantos of Ezra Pound. Some Testimonies by (...) T.S. Eliot (...), New York, Farrar & Rinehart, 1933, p. 16.

44. Palabras de T.S.E. recogidas en William Turner LEVY, Affectionately, T.S. Eliot, London, Dent, 1968, p. 127.
45. Nota de V.E. en T.S.E., To Criticize, p. 7. Ensayo repr. en pp. 162-82.
46. Ob. cit., p. 182.
47. J. MAIN, "The Prophet Ezra v. "The Egotistical Sublime"", Encounter, XXXIII (Aug., 1969) p. 63.
48. T.S.E., "A Note on Ezra Pound", To-Day, IV, 19 (Sept., 1918) p.5.
49. Ob. cit., pp. 5-6.
50. T.S.E., "Studies in Contemporary Criticism" (II), Egoist, V, 10 (Nov./Dec., 1918) p. 132.
51. Athenaeum, 4669 (Oct. 24, 1919) pp. 1065-6.
52. Ob. cit., p. 1066.
53. E. POUND, "Letter to the Editor: Mr. Pound and His Poetry", Athenaeum, 4670 (Oct. 31, 1919) p. 1132.
54. T.S.E., "Letter to the Editor: Mr. Pound and His Poetry", Athenaeum, 4671 (Nov. 7, 1919) p. 1163.
55. Palabras de E. Pound recogidas por Donald HALL, "Ezra Pound: An Interview", The Paris Review, VII, 28 (Summer/Fall, 1962) p. 36.
56. Edmund WILSON, "The Poetry of Drouth", Dial, LXXIII (Dec., 1922) pp. 611-6.
57. Garta (27-XII-1922) cit. en Daniel H. WOODWARD, "Notes on the Publishing History and Text of The Waste Land", Papers of the Bibliographical Society of America, LVIII (July/Sept., 1964) p. 258.
58. Según cartas de Philip E.B. Jourdain a Paul Carus (12-II-1917 y 16-VI-1917) repr. en Alan M. COHN and Elizabeth R. RAMES, "Some Early Reviews by T.S. Eliot (Addenda to Gallup)", The Papers of the Bibliographical Society of America, LXX, 3 (1976) p. 423.
59. Garta (7-I-1920) repr. en D. GALLUP, "T.S. Eliot and Ezra Pound: Collaborators in Letters", *ib.*, p. 54.
60. Garta (7-X-1923) repr. en ob. cit., p. 61.
61. T.S.E., "Introduction" en E. POUND, Selected Poems, London, Faber & Gwyer, 1928, pp. VII-XXV.
62. Dial, LXXXIV, 1 (Jan., 1928) pp. 4-7.
63. Vid T.S.E., "Introduction" en Samuel JOHNSON, London: A Poem and The Vanity of Human Wishes, London, Etchells & Macdonald, 1930, p. 11; T.S.E., "Introduction" (4-XI-1932) en The Use of Poetry, p. 39.
64. A. Stuart DALEY, "Eliot's English 26, Harvard University, Spring Term, 1933", T.S. Eliot Review, II, 2 (Fall, 1975) p. 6.
65. T.S.E., The Use of Poetry, p. 132.
66. T.S.E., After Strange Gods, London, Faber & Faber, 1934, p. 41.
67. Ob. cit., pp. 42-3.
68. T.S.E., "Letter to the Editor: Mr. Eliot's Virginian Lectures", N.E.W., IV, 22 (March 15, 1934) p. 528.
69. N.E.W., IV, 24 (March 29, 1934) pp. 558-9.

70. T.S.E., "Letter to the Editor: The Theology of Economics", N.E.W., IV, 24 (March 29, 1934) pp. 575-6 fue la segunda y después siguió: "Letter to the Editor: Mr. T.S. Eliot's Quandaries", N.E.W., IV, 26 (April 12, 1934) pp. 622-3; "Letter to the Editor: Modern Heresies", N.E.W., V, 3 (May 3, 1934) pp. 71-2 y "Letter to the Editor: The Use of Poetry", N.E.W., V, 9 (June 14, 1934) p. 215.
71. E. POUND, "Mr. Eliot's Solid Merit", N.E.W., V, 13 (July 12, 1934); repr. en Polite Essays, London, Faber & Faber, 1937, pp. 98-105.
72. T.S.E., "Views and Reviews" (II), N.E.W., VII, 10 (June 20, 1935) pp. 190-1.
73. T.S.E., "On a Recent Piece of Criticism", Purpose, X, 2 (April/June, 1938) pp. 90-4.
74. D. GALLUP, "T.S. Eliot and Ezra Pound: Collaborators in Letters", *ib.*, p. 62.
75. T.S.E., "Ezra Pound", Poetry, *ib.*, pp. 326-38; N.E.W., XXX, 3-4 (Oct. 31 - Nov. 7, 1946) pp. 27-8, 37-9.
76. Cartas (13-VIII-1934) a Mary Barnard y (26-III-1936) a Henry Swabey repr. en D.D. FAIGE (ed.), The Letters, pp. 260 y 278.
77. Scots Review, X, 6 (Sept., 1949) p. 98.
78. T.S.E., "Ezra Pound" repr. en Peter RUSSELL (ed.), An Examination of Ezra Pound, p. 36. El contenido de esta obra coincide con el de Peter RUSSELL, Ezra Pound: A Collection of Essays, London and New York, Peter Nevill, 1950.
79. T.S.E., "Introduction" en E. POUND, Literary Essays, pp. IX-XV.
80. T.S.E., "The Women of Trachis: A Symposium", Pound Newsletter, 5 (Jan., 1955) p. 3.
81. T.S.E., "From London ...", Pound Newsletter, 8 (Oct., 1955) p. 7.
82. Leslie PAUL, "A Conversation with T.S. Eliot", Kenyon Review, XXVII (Winter, 1965) pp. 11-21; aunque publicada la transcripción al conocerse el fallecimiento de Eliot, esta entrevista había sido emitida por la B.B.C. en 1958. D. HALL, "T.S. Eliot" (Interview), *ib.*, pp. 47-70.
83. Carta de Pound (31-III-1925) repr. en D. GALLUP, "T.S. Eliot and Ezra Pound: Collaborators in Letters", *ib.*, p. 60.
84. Carta (?-?-1919) a Quinn repr. en *ob. cit.*, p. 60.
85. Carta (24-III-1921) repr. en D.D. FAIGE, The Letters, p. 165.
86. Carta (6-VIII-1939) repr. en *ob. cit.*, p. 324.
87. Carta (28-III-1936) repr. en *ob. cit.*, p. 272.
88. Carta (25-IV-1936) repr. en *ob. cit.*, p. 280.
89. Carta (26-IV-1936) repr. en *ob. cit.*, p. 281.
90. Carta (5-I-1936) repr. en *ob. cit.*, p. 277.
91. ANONIMO [E. POUND], "Papillon: For a Small Book Unread", Edge, V (May, 1957) p. 12.
92. William Turner LEVY, Affectionately, p. 29.
93. Timothy MATERER, en Vortex: Pound, Eliot and Lewis, Ithaca and London, Cornell University Press, 1979, p. 60, cita el testimo-

- nio de Mary de RACHEWILTZ en Discretions, Boston, Little Brown, 1971, p. 306.
94. El telegrama y la carta (28-XII-1959) se hallan en la Yale University Pound Collection y son citados por Timothy MATERER en Vortex, p. 60.
 95. F.R. LEAVIS, "Letter to the Editor: Eliot and Pound", T.L.S., 3574 (Aug. 28, 1970) p. 951; 3576 (Sept. 11, 1970) p. 998.
 96. Allen TATE (ed.), T.S. Eliot. The Man and His Work, London, Chatto & Windus, 1967
 97. T.S.E., On Poetry, pp. 106-7 y "Ezra Pound", repr. en P. RUSSELL (ed.), An Examination of Ezra Pound, p. 27. Cfr. también Wyndham LEWIS, "Early London Environment", pp. 28-35..
 98. Ob. cit., p. 27.
 99. Ob. cit., p. 27.
 100. Ob. cit., p. 33.
 101. Cfr. carta de E. Pound a H.L. Mencken (?-?-1925) repr. en D.D. PAIGE (ed.), The Letters, p. 198.
 102. T.S.E., "Ezra Pound", ib., p. 25. Vid supra pp. 690-1.
 103. Carta de E. Pound a Douglas Mc Pherson (3-XI-1939) en D.D. PAIGE (ed.), The Letters, p. 328.
 104. Vid supra pp. 340-2, 344-5 y 357.
 105. Vid supra pp. 413-5.
 106. T.S.E., After Strange Gods, pp. 41-2.
 107. T.S.E., "Ezra Pound", ib., p. 33.
 108. Carta de E. Pound a René Taupin (?-V-1928) repr. en D.D. PAIGE (ed.), The Letters, p. 218.
 109. T.S.E., "Ezra Pound", ib., p. 25.
 110. T.S.E., "Letter to the Editor: Classic Inhumanism", ib., p. 483. Ronald SCHUGHARD, en "Eliot and Hulme in 1916: Toward a Revaluation of Eliot's Critical and Spiritual Development", P.M.L.A., LXXXVIII (1973) p. 1085 sugiere que Pound los presentó en el otoño de 1915, pero el citado testimonio de Eliot es concluyente.
 111. Fragmento citado por Stanley K. COFFMAN, Imagism: A Chapter for the History of Modern Poetry, Norman, University of Oklahoma Press, 1951, p. 40.
 112. Carta cit. en n. 108.
 113. T.S.E., "A Commentary", Criterion, XVI (July, 1937) pp. 666-70.
 114. T.S.E., To Criticize, p. 58.
 115. Vid supra p. 345.
 116. T.S.E., "Ezra Pound", ib., p. 25.
 117. T.S.E., "The Method of Ezra Pound", ib., p. 1065.
 118. Vid supra pp. 732-3 y 735.
 119. Vid supra p. 605.
 120. T.S.E., "Introduction" en E. POUND, Literary Essays, pp. XI-XII.
 121. Carta de E. Pound a Margaret Anderson (?-IV-1918) repr. en D.D. PAIGE (ed.), The Letters, p. 134.
 122. Vid supra pp. 1005-14.
 123. T.S.E., "A Commentary", Criterion, XV, 61 (July, 1936) p. 668.

124. T.S.E., To Criticize, p. 17.
125. T.S.E., "Preface to Edition of 1964" (1963), The Use of Poetry, p. 10.
126. T.S.E., "On A Recent Piece of Criticism", ib., p. 92 y To Criticize, p. 17.
127. Vid supra pp. 1057-61.
128. T.S.E., "On A Recent Piece of Criticism", ib., pp. 91-2.
129. Palabras de T.S.E. recogidas por D. HALL, "T.S. Eliot", ib., p. 52.
130. Conrad AIKEN, "King Bolo and Others", en R. MARCH (ed.), T.S. Eliot. A Symposium, London, Ed. Poetry London, 1948.
131. E. POUND, Selected Poems, p. 48.
132. Cfr. la detenida comparación entre ambos poemas realizada por Richard J. GIANNONE en "Eliot's 'Portrait of a Lady' and Pound's 'Portrait d'une Femme'", Twentieth Century Literature, V (1959) pp. 131-4.
133. Robert GRAVES, "These Be Your Gods, O Israel!", Essays in Criticism, V (April, 1955) p. 141.
134. E. POUND, "Letter to the Editor: Mr. Eliot and Mr. Pound", T.L.S. (July 26, 1957) p. 457.
135. T.S.E., "Isolated Superiority", ib., p. 5.
136. Carta (16-XII-1918) de E. Pound a Marianne Moore, repr. en D.D. PAIGE (ed.), The Letters, p. 142. Cfr. "Les Millwin" en E. POUND, Lustra, London, Elkin Mathews, 1916, p. 24.
137. Misma carta en ob. cit., p. 142.
138. "He [Eliot] is to come in next week to plan a book, and I will then send you a group of his things", escribía Pound a Harriet Monroe, en carta (21-IV-1916) repr. en ob. cit., p. 79.
139. Cfr. E. POUND, Selected Poems, pp. 133-4.
140. Carta (19-IV-1917) repr. en Forrest READ (ed.), Pound/Joyce, p. 112.
141. Carta (12-IX-1920) de E. Pound a William Carlos Williams, repr. en D.D. PAIGE (ed.), The Letters, p. 161.
142. New Statesman, VIII, 3 (March 3, 1917) pp. 518-9.
143. T.S.E., To Criticize, p. 167.
144. Ob. cit., pp. 167-8.
145. E. POUND, Literary Essays, p. 12.
146. Cfr. las palabras de T.S.E. en D. HALL, "T.S. Eliot" (Interview), ib., p. 54.
147. D. GALLUP, "T.S. Eliot and Ezra Pound: Collaborators in Letters", ib., p. 52.
148. Vid supra p. 14.
149. T.S. Eliot negó haber sido antisemita, pero su tratamiento de los judíos es desfavorable en "Gerontion" (v. 8), "Burbank" (especialmente en vv. 16 y 23-4) y "Sweeney Among the Nightingales" (v. 23).

150. Wyndham LEWIS, "Early London Environment", ib., p. 31.
151. Cfr. carta (23-VI-1918) E. Pound a Edgar Jepson repr. en D.D. PAIGE (ed.), The Letters, p. 136.
152. Cartas de T.S.E. a John Quinn (5-XI-1919) y a su madre (18-XII-1919) repr. en V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, pp. XVII-XVIII.
153. Carta de E. Pound a John Quinn (4-VI-1920) repr. en ob. cit., pp. XVIII-XIX.
154. Carta de T.S.E. a su madre (20-IX-1920) repr. en ob. cit., pp. XIX-XX.
155. Carta de T.S.E. a John Quinn repr. en ob. cit., p. XX.
156. Carta (9-V-1921) repr. en ob. cit., p. XXI.
157. Cartas de T.S.E. (31-X-1921 y 11-X-1921) repr. en ob. cit., p. XXI.
158. Cartas de T.S.E. a Julian Huxley (26-X-1921 y 31-X-1921) repr. en ob. cit., p. XXII.
159. "You ought to get Eliot out of England somehow", escribía E. Pound a Wyndham Lewis en una carta (27-IV-1921) repr. en D.D. PAIGE (ed.), The Letters, p. 167.
160. T.S.E., "Ezra Pound", ib., p. 28.
161. Palabras de T.S.E. recogidas en 1958 y publicadas en Leslie PAUL, "A Conversation with T.S. Eliot", pp. 20-1.
162. Ob. cit., p. 21.
163. Carta repr. en D.D. PAIGE (ed.), The Letters, p. 169.
164. Vid supra p. 1088.
165. Vid supra p. 212.
166. Palabras de T.S.E. en Leslie PAUL, "A Conversation with T.S. Eliot", ib., p. 20.
167. El original se halla reproducido en V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, pp. 22-35 y la copia en pp. 38-47.
168. Vid supra pp. 432-3.
169. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. 54.
170. Palabras de T.S.E. en Leslie Paul, "A Conversation With T.S. Eliot", ib., p. 20.
171. Vid supra pp. 366-7.
172. D. GALLUP, "T.S. Eliot and Ezra Pound: Collaborators in Letters", ib., p. 56. Cfr. también B. BERGONZI, T.S. Eliot, London, Macmillan, 1972, p. 99.
173. Carta de E. Pound a T.S.E. (24-XII-1921) repr. en D.D. PAIGE (ed.), The Letters, p. 169.
174. Ob. cit., p. 170.
175. Ob. cit., pp. 170-1.
176. Ob. cit., pp. 171-2.
177. V. ELIOT, "Letter to the Editor: T.S. Eliot and 'The Waste Land'", T.L.S., 3715 (May 18, 1973) p. 556.
178. V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. XXVI.

179. D. GALLUP, "T.S. Eliot and Ezra Pound: Collaborators in Letters", *ib.*, p. 54.
180. Lewis TURGO, "The Waste Land Reconsidered", Sewanee Review, LXXXVII, 2 (Spring, 1979) p. 294.
181. Vid supra p. 1097.
182. T.S.E., "A Brief Treatise on the Criticism of Poetry", Chapbook, II, 9 (March, 1920) p. 9.
183. Vid supra pp. 358-9.
184. E. POUND, Selected Poems, p. 129.
185. Cfr. V. ELIOT, "T.S. Eliot and 'The Waste Land'", T.L.S., 3714 (May 11, 1973) p. 529. A través de esta carta, V. Eliot respondía a Craig RAINE que, en "Met Him Pikehoses: The Waste Land as a Buddhist Poem", T.L.S., 3713 (May 4, 1973) p. 504, había identificado a Stetson con Pound, siguiendo las indicaciones de B.C. SOUTHAM en A Student's Guide to the Selected Poems of T.S. Eliot, p. 78.
186. Cfr. carta de T.S.E. a John Quinn (25-VI-1922) repr. en V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. XXII.
187. Cfr. ob. cit., p. XXIII.
188. Vid supra p. 1086.
189. Carta de E. Pound a William Carlos Williams (18-III-1922) repr. en D.D. PAIGE (ed.), The Letters, pp. 172-4.
190. Carta de E. Pound a H.L. Mencken (22-III-1922) repr. en ob. cit., p. 174.
191. Carta de E. POUND a Kate Buss (23?-III-1922) repr. en ob. cit., pp. 174-5.
192. Carta de E. Pound a Harriet Monroe (16-VII-1922) repr. en ob. cit., p. 182.
193. Carta de T.S.E. a Richard Aldington (30-VI-1922) repr. en D. GALLUP, "T.S. Eliot and Ezra Pound: Collaborators in Letters". *ib.*, p. 57.
194. T.S.E., "Letter to the Editor: 'Books and Bookmen'. Mr. T.S. Eliot's Contradiction", Daily Post and Mercury (Nov. 30, 1922) p. 9.
195. Cfr. carta de T.S.E. a Henry Eliot (8-XII-1922) repr. en V. ELIOT (ed.), The Waste Land. A Facsimile, p. XXV.
196. Carta de T.S.E. a Richard Aldington (15-XI-1922) repr. en ob. cit., p. 25.
197. Vid supra pp. 1067-8.
198. Carta de E. Pound a Harriet Monroe (31-I-1915) repr. en D.D. PAIGE (ed.), The Letters, p. 50.
199. T.S.E., On Poetry, p. 32.
200. E. POUND, Selected Poems, p. 59.
201. William HARMON, "Visions of Perfection: Some Recurrent Figures in the Poems of Eliot and Pound", Yeats Eliot Review, V, 1 (1978) pp. 18-20.
202. R.N. PARKINSON, The Influence of the Criticism and Poetry of Ezra Pound upon Those of T.S. Eliot, pp. 172 y 506.

CONCLUSIONES

1. La clave para la comprensión de la obra poética de T.S. Eliot se halla en el uso que del pasado literario hizo el autor. El empleo de fuentes literarias, que predominan en número e importancia sobre todas las demás, fue explicado y justificado por el propio Eliot a través de sus ensayos, en particular mediante las teorías acerca del valor de la tradición, el sentido histórico, la despersonalización del artista, la técnica alusiva y la originalidad como proceso durante el cual el poeta se encuentra a sí mismo absorbiendo y rechazando distintas influencias, combinando material dispar de una manera nueva. Diversas obras de la literatura universal se reflejaron en diferente forma y medida sobre la poesía de T.S. Eliot.
2. La actitud de Eliot hacia la antigua literatura de la India, caracterizada por un continuo respeto y sincera reverencia, se concretó en la utilización poética de elementos extraídos de las Upanishads y la Bhagavad-Gita.
Tras un primer entusiasmo juvenil, suscitado por la atracción de lo exótico, el poeta interrumpió sus estudios orientales para insertarse del todo en la tradición europea. En su madurez, superado el deseo de satisfacer la curiosidad o el gusto por las sensaciones nuevas, profundizó en el pensamiento filosófico y literatura de la India, evitando tomar del hinduismo y budismo materiales incompatibles con su posición cristiana.

3. Entre los poetas contemporáneos de lengua inglesa puede ser Eliot quien muestre el uso más interesante, a la vez que moderado, de la literatura greco-latina, no sólo por la perfecta asimilación que de ella hizo, sino también porque su obra presenta una peculiar fusión de las fuentes clásicas entre sí y con otras de distinta procedencia.
4. La Biblia, conocida desde la infancia y estudiada con profundidad a partir de 1927, constituyó para Eliot una de las mejores fuentes de inspiración desde el principio hasta el fin de su carrera literaria. A través de un largo espacio de tiempo, el poeta empleó variada y frecuentemente las Sagradas Escrituras, en especial los libros proféticos, los Salmos, los Evangelios y las epístolas de San Pablo.
5. Diversos autores cristianos contribuyeron a la formación de Eliot, instruido desde niño en la fe unitaria, después interesado de forma pasajera por la literatura religiosa y finalmente, tras su ingreso en la Iglesia de Inglaterra, atraído por dos tipos de obras espirituales: los tratados místicos y los sermones de los primeros predicadores anglicanos.
6. Dante significó para Eliot un modelo singular de claridad y precisión lingüística que vino a neutralizar los efectos negativos de otros autores sobre su poesía, sin que él mismo, por su condición de medieval y extranjero, presentara peligro alguno para el joven escritor. Desde sus comienzos, Eliot adoptó a Dante como guía seguro y éste se convirtió en su único maestro permanente, capaz

de enseñarle sobre el arte de hacer poesía durante todos los momentos de su vida.

7. El influjo de los dramaturgos isabelinos y jacobeos se ejerció, unido al de Jules Laforgue, en la poesía de Eliot a partir de 1908. El efecto de aquel género fue menos inmediato, más difuso y por ello no tan perceptible como el de Laforgue, con el cual coincidió cronológicamente en su inicio aunque tuvo una mayor duración.

Los dramaturgos isabelinos y jacobeos menores estimularon la imaginación del joven poeta, le comunicaron el sentido del ritmo y nutrieron sus emociones. La influencia de tales autores se reflejó principalmente en el técnica y el estilo. Además, en la poesía eliotiana son frecuentes las remodelaciones y los ecos verbales de versos concretos extraídos de dichos dramas.

El tratamiento poético de William Shakespeare por Eliot tuvo primero un marcado carácter irónico, después tendió a resaltar la universalidad de los pensamientos y emociones expresados por el dramaturgo y finalmente se centró en la estructura musical de sus dramas.

8. T.S. Eliot en un principio mostró una clara preferencia por la poesía, tanto dramática como lírica, producida en Inglaterra entre la última parte del siglo XVI y la primera del XVII. Al mencionar el entusiasmo por la literatura inglesa del siglo XVII, urge indicar la excepción de John Milton, la según Eliot solitaria figura culpable de haber interrumpido la corriente representada por los dramaturgos isabelinos y jacobeos y los poetas metafísicos. De estos últimos, John Donne y Andrew Marvell

fueron admirados inicialmente, mientras que los demás fueron leídos con detenimiento cuando ya poco podían aportar a Eliot como poeta.

Las cualidades de los metafísicos que pasaron a su poesía fueron las mismas que habían atraído al autor en cuanto crítico: la fusión de lo grave y lo ligero, las frases ingeniosas de oscuro significado, los juegos verbales, el gusto por la paradoja, el amplio vocabulario y la sutil alusión.

9. Cuatro autores ingleses pertenecientes al siglo XVIII imprimieron sus huellas, reducidas en número y de escasa importancia, sobre la poesía de Eliot: Jonathan Swift, Alexander Pope, Samuel Johnson y Oliver Goldsmith.
10. Las obras de los románticos ingleses, junto a las de los victorianos, despertaron el entusiasmo juvenil de Eliot y le indujeron a escribir sus primeros versos, hasta que en 1908 se vieron desplazadas en el gusto del lector por la llegada de Laforgue. Un progresivo distanciamiento llegó a convertirse en una profunda antipatía, cuya mayor intensidad se registró en 1919. La oposición de Eliot al romanticismo y su apoyo decidido al clasicismo, aunque se fueron diluyendo con los años, explican que el poeta no tomase a los románticos como modelos en su arte.
Don Juan inspiró la temprana pieza "A Fable for Feasters", pero Lord Byron pronto quedó relegado en las lecturas del adolescente y sólo volvió a ser admirado cuando Eliot era un crítico maduro impermeable ya como poeta a toda influencia.
11. Las obras de los victorianos que, unidas a las de los

románticos, suscitaron la vocación literaria de Eliot sufrieron en los gustos del lector una suerte similar a los anteriores. Pero, si cierto es que los victorianos no se contaron entre los principales inspiradores de la poesía de Eliot, inexacto es declararlos ausentes en ella. El atento examen de la obra de Eliot, tanto crítica como poética, y el estudio de su deuda individual hacia los escritores de la época deben modificar la idea de que el autor rompe rigurosamente con la tradición victoriana.

12. A pesar de la desconfianza que Eliot sentía hacia el influjo de los coetáneos y predecesores inmediatos, él no pudo sustraerse totalmente a la influencia de las obras de sus contemporáneos, leídas por su condición de crítico literario o bien por afición. Entre estas últimas, cabe destacar las novelas de detectives, en especial las de Sir Arthur Conan Doyle, de las cuales Eliot extrajo detalles no sólo para piezas menores en verso, sino también para poemas de plenitud.

Aunque se formó como poeta en la literatura de períodos anteriores, la del suyo propio también contribuyó al desarrollo intelectual de Eliot, con la particularidad de que el conocimiento personal de determinados escritores sumó al influjo verificado por medio de los libros el que se ejerce a través de la conversación y la correspondencia.

Aún teniendo en cuenta la posibilidad de que numerosos paralelismos se deban a la confluencia, el Ulysses de Joyce se perfila como la más importante fuente literaria contemporánea de The Waste Land.

13. En su reacción contra los próximos y su afán por buscar a los lejanos en el espacio y en el tiempo, Eliot rechazó a los escritores norteamericanos como maestros, a pesar de lo cual algunos elementos de ciertas obras -- en particular de Henry James -- pasaron a integrarse en su poesía.
 14. El mundo germánico, contrariamente al francés, se reflejó en muy escasa medida sobre los poemas de Eliot y el poco material tomado se concentró de forma casi exclusiva en The Waste Land, donde figuran detalles extraídos de las óperas de Richard Wagner, las memorias de la Condesa Marie Larisch y se advierte algo del pesimismo sobre el futuro de la civilización occidental expresado por Hermann Hesse y Oswald Spengler. Goethe, aunque tratado con frecuencia por Eliot como crítico, no marcó de manera perceptible su poesía.
 15. El estudio de la filosofía, a cuya enseñanza proyectaba el joven Eliot dedicar su vida, modeló su pensamiento. Entre los filósofos que ejercieron un poderoso influjo sobre su desarrollo intelectual, destaca F.H. Bradley, autor de Appearance and Reality, a quien dedicó Eliot su tesis doctoral.
- En la síntesis de mitos que le brindaba la antropología de su tiempo, Eliot halló un nuevo método aplicable a la literatura, una manera de "controlar, ordenar, dar forma y significado al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea". Habiendo aceptado las teorías básicas de Sir James Frazer y Jessie L. Weston, Eliot tomó de The Golden Bough infor-

mación sobre las ceremonias mágicas de la fertilidad y de From Ritual to Romance derivó el símbolo de la tierra baldía presidida por el Rey Pescador y el título para The Waste Land.

La literatura ocultista sólo interesó a Eliot durante un breve espacio de tiempo y únicamente se valió de ella en The Waste Land para cumplir un fin muy específico.

16. Ezra Pound, a través de sus publicaciones, la conversación y la correspondencia, orientó el gusto literario de Eliot desde 1914 hasta 1920 y le comunicó múltiples ideas sobre el arte de hacer poesía. Su intervención directa en la génesis de los poemas compuestos a partir de 1915 culminó en la gran labor efectuada sobre el manuscrito de The Waste Land, poema mejorado técnicamente por su primer lector, crítico y corrector. Junto a Dante, Pound fue el principal maestro vivo de Eliot en su oficio de poeta.
17. La poesía de T.S. Eliot es el producto de la mente sintética superior del siglo XX. En su producción, la transferencia de pasajes procedentes de la literatura universal cumple una finalidad creativa y no es mero exponente de una vana erudición.

Eliot fue capaz de seleccionar con acierto y asimilar con naturalidad variados elementos literarios que, combinados o fundidos entre sí, se integraron en una obra poética original. Considerada la cuestión desde tal punto de vista, se puede confirmar que los mejores versos del poeta, los más personales, son aquellos en que los antiguos afirman su inmortalidad con máximo vigor.

BIBLIOGRAFIA

A) OBRAS DE T.S. ELIOT

- "The Philosophy of Nietzsche. By A. Wolf" (A Review), I.J.E., XXVI, 3 (April, 1916) 426-7.
- "An American Critic", New Statesman, VII, 168 (June 24, 1916) 284.
- "Mr. Leacock Serious", New Statesman, VII, 173 (July 29, 1916) 404-5.
- "Social Adaptation. By L.M. Bristol" (A Review), New Statesman, VII, 173 (July 29, 1916) 405.
- "Conscience and Christ: Six Lectures on Christian Ethics. By Hastings Rashdall" (A Review), I.J.E., XXVII, 1 (Oct., 1916) 111-2.
- "Group Theories of Religion and the Religion of the Individual. By Clement C.J. Webb", New Statesman, VII, 173 (July 29, 1916) 405-6.
- "Religion and Science: A Philosophical Essay. By John Theodore Merz" (A Review), I.J.E., XXVII, 1 (Oct., 1916) 125-6.
- "The Ultimate Belief. By A. Clutton Brock" (A Review), I.J.E., XXVII, 1 (Oct., 1916) 127.
- "Philosophy and War. By Emile Boutroux" (A Review), I.J.E., XXVII, 1 (Oct., 1916) 128.
- "The Development of Leibniz's Monadism", Monist, XXVI, 4 (Oct., 1916) 534-56.
- "Leibniz's Monads and Bradley's Finite Centers", Monist, XXVI, 4 (Oct., 1916) 566-76.
- "Giordano Bruno" (A Review), New Statesman, VIII, 185 (Oct. 21, 1916) 68.

- "Classics in English", Poetry, IX, 2 (Nov., 1916) 101-4.
- Prufrock and Other Observations, London, The Egoist, 1917.
- Ezra Pound: His Metric and Poetry, New York, Alfred A. Knopf, 1917.
- "Elements of Folk Psychology. Outlines of a Psychological History of the Development of Mankind. By Wilhelm Wundt" (A Review), I.J.E., XXVII, 2 (Jan., 1917) 252-4.
- "Reflections on Vers Libre", New Statesman, VIII, 204 (March 3, 1917) 518-9.
- "The Borderline of Prose", New Statesman, IX, 215 (May 19, 1917) 157-9.
- "The Letters of J.B. Yeats", Egoist, IV, 6 (July, 1917) 89-90.
- "Mens Creatrix. By William Temple" (A Review), I.J.E., XXVII, 4 (July, 1917) 542-3.
- "Religion and Philosophy. By R.G. Collingwood", I.J.E., XXVII, 4 (July, 1917) 543.
- "Georges Sorel's Reflections on Violence" (A Review), Monist, XXVII (July, 1917) 478-9.
- "The Study of Religion. By Stanley A. Cook", Monist, XXVII, 3 (July, 1917) 480.
- "The Noh and the Image", Egoist, IV, 7 (Aug., 1917) 102-3.
- "Reflections on Contemporary Poetry. I", Egoist, IV, 8 (Sept., 1917) 118-9.
- "Reflections on Contemporary Poetry. II", Egoist, IV, 9 (Oct., 1917) 133-4.
- "A Manual of Modern Scholastic Philosophy. By Cardinal Mercier and Other Professors of the Higher Institute of Philosophy, Louvain. Vol. I", I.J.E., XXVIII, 1 (Oct., 1917) 137-8.
- "Reflections on Contemporary Poetry. III", Egoist, IV, 10 (Nov., 1917) 151.

- "Turgenev. By Edward Garnett. With a Foreword by Joseph Conrad" (A Review), Egoist, IV, 11 (Dec., 1917) 167.
- "The Elementary Forms of the Religious Life. By Emile Durkheim, trans. J.W. Swain", Monist, XXVIII, 1 (Jan., 1918) 158-9.
- "Wilhelm Wundt's Elements of Folk Psychology", Monist, XXVIII (Jan., 1918) 159-60.
- "In Memory of Henry James", Egoist, V, 1 (Jan., 1918) 1-2.
- "Recent British Periodical Literature in Ethics", I.J.E., XXVIII, 2 (Jan., 1918) 270-7.
- "Literature and the American Courts", Egoist, V, 3 (March, 1918) 39.
- "Verse Pleasant and Unpleasant", Egoist, V, 3 (March, 1918) 43-4.
- "Disjecta Membra", Egoist, V, 4 (April, 1918) 55.
- "Professional, or ...", Egoist, V, 4 (April, 1918) 61.
- "La guerra eterna e il dramma del esistenza. By Antonio Aliotta" (A Review), I.J.E., XXVIII, 3 (April, 1918) 444-5.
- "Brahmadarsanam, or Intuition of the Absolute. Being an Introduction to the Study of Hindu Philosophy. By Sri Ananda Acharya" (A Review), I.J.E., XXVIII, 3 (April, 1918) 445-6.
- "Outlines of Jainism. By Jagmenderlal Jaini, ed. F.W. Thomas", (A Review), Monist, XXVIII, 2 (April, 1918) 320.
- "Observations", Egoist, V, 5 (May, 1918) 68-70.
- "Contemporanea", Egoist, V, 6 (June/July, 1918) 84-5.
- "The World as Imagination. (Series I). By Edward Douglas Fawcett" (A Review), I.J.E., XXVIII, 4 (July, 1918) 572.
- "The Hawthorne Aspect", Little Review, V, 4 (Aug., 1918) 47-53.

- "A Note on Ezra Pound", To-Day, IV, 19 (Sept., 1918) 3-9.
- "Tarr" (A Review), Egoist, V, 8 (Sept., 1918) 105-6.
- "The Ascent of Olympus. By Rendel Harris" (A Review), Monist, XXVIII, 4 (Oct., 1918) 640.
- "Studies in Contemporary Criticism" (I), Egoist, V, 9 (Oct., 1918) 113-4.
- "Studies in Contemporary Criticism" (II), Egoist, V, 10 (Nov./Dec., 1918) 131-3.
- Ara Vos Prec, London, The Ovid Press, 1919.
- "Marivaux", Art & Letters, II, 2 (Spring, 1919) 80-5.
- "American Literature", Athenaeum, 4643 (April 25, 1919) 236-7.
- "A Romantic Patrician", Athenaeum, 4644 (May 2, 1919) 265-7.
- "Kipling Redivivus", Athenaeum, 4645 (May 9, 1919) 297-8.
- "Letter to the Editor: Kipling Redivivus", Athenaeum, 4646 (May 16, 1919) 344.
- "A Sceptical Patrician", Athenaeum, 4647 (May 23, 1919) 361-2.
- "Beyle and Balzac", Athenaeum, 4648 (May 30, 1919) 392-3.
- "The Education of Taste", Athenaeum, 4652 (June 27, 1919) 520-1.
- "Criticism in England", Athenaeum, 4650 (June 13, 1919) 456-7.
- "Reflections on Contemporary Poetry" (IV), Egoist, VI, 3 (July, 1919) 39-40.
- "A Foreign Mind", Athenaeum, 4653 (July 4, 1919) 552-3.
- "The Romantic Generation, if It Existed", Athenaeum, 4655 (July 18, 1919) 616-7.
- "Whether Rostand Had Something About Him", Athenaeum, 4656 (July 25, 1919) 665-6.
- "Was There a Scottish Literature?", Athenaeum, 4657 (Aug. 1, 1919) 680-1.

- "Some Notes on the Blank Verse of Christopher Marlowe", Art & Letters, II, 4 (Autumn, 1919) 194-9.
- "Tradition and the Individual Talent" (I), Egoist, VI, 4 (Sept./Oct., 1919) 54-5.
- "Swinburne and the Elizabethans", Athenaeum, 4664 (Sept. 19, 1919) 909-10.
- "Hamlet and His Problems", Athenaeum, 4665 (Sept. 26, 1919) 940-1.
- "Humanist, Artist and Scientist", Athenaeum, 4667 (Oct. 10, 1919) 1014-5.
- "War-paint and Feathers", Athenaeum, 4668 (Oct. 17, 1919) 1036.
- "The Method of Mr. Pound", Athenaeum, 4669 (Oct. 24, 1919) 1065-6.
- "Letter to the Editor: Our Inaccessible Heritage", Athenaeum, 4669 (Oct. 24, 1919) 1076.
- "Tradition and the Individual Talent" (II), Egoist, VI, 5 (Nov./Dec., 1919) 72-3.
- "Letter to the Editor: Mr. Pound and His Poetry", Athenaeum, 4671 (Nov 7, 1919) 1163.
- "Ben Jonson", T.L.S., 930 (Nov. 13, 1919) 637-8.
- "The Comedy of Humours", Athenaeum, 4672 (Nov. 14, 1919) 1180-1.
- "The Preacher as Artist", Athenaeum, 4674 (Nov. 28, 1919) 1252-3.
- "The Local Flavour", Athenaeum, 4676 (Dec. 12, 1919) 1332-3.
- "The Duchess of Malfi" at the Lyric: and Poetic Drama", Art & Letters, III, 1 (Winter, 1920) 36-9.
- "Swinburne", Athenaeum, 4681 (Jan. 16, 1920) 72-3.
- "The Naked Man", Athenaeum, 4685 (Feb. 13, 1920) 208-9.

- "Letter to the Editor: The Phoenix Society", Athenaeum, 4687 (Feb. 27, 1920) 285.
- "Euripides and Gilbert Murray: A Performance at the Holborn Empire", Art & Letters, III, 2 (Spring, 1920) 36-43.
- "A Brief Treatise on the Criticism of Poetry", Chapbook, II, 9 (March, 1920) 1-10.
- "Dante As a "Spiritual Leader"", Athenaeum, 4692 (April 2, 1920) 441-2.
- "The Poetic Drama", Athenaeum, 4698 (May 14, 1920) 635-6.
- "Philip Massinger", T.L.S., 958 (May 27, 1920) 325-6.
- "The Old Comedy", Athenaeum, 4702 (June 11, 1920) 760-1.
- "The Perfect Critic" (I), Athenaeum, 4706 (July 9, 1920) 40-1.
- "The Perfect Critic" (II), Athenaeum, 4708 (July 23, 1920) 102-4.
- "Letter to the Editor: The Perfect Critic", Athenaeum, 4710 (Aug. 6, 1920) 190.
- "The Possibility of a Poetic Drama", Dial, LXIX, 5 (Nov., 1920) 441-7.
- "The Second-Order Mind", Dial, LXIX, 6 (Dec., 1920) 586-9.
- "The Romantic Englishman, the Comic Spirit, and the Function of Criticism", Tyro, I (Spring, 1921) 4.
- "The Lesson of Baudelaire", Tyro, I (Spring, 1921) 4.
- "Andrew Marvell", T.L.S., 1002 (March 31, 1921) 201-2.
- "Prose and Verse", Chapbook, 22 (April, 1921) 3-10.
- "London Letter", Dial, LXX, 4 (April, 1921) 448-53.
- "London Letter", Dial, LXX, 6 (June, 1921) 686-91.
- "John Dryden", T.L.S., 1012 (June 19, 1921) 361-2.
- "London Letter", Dial, LXXI, 2 (Aug., 1921) 213-7.
- "London Letter", Dial, LXXI, 4 (Oct., 1921) 452-5.

- "The Metaphysical Poets", T.L.S., 1031 (Oct. 20, 1921) 669-70.
- "Andrew Marvell", en Andrew Marvell 1621-1678. Tercentenary Tributes by the Right Hon. Augustine Birrell, (...), T.S. (...), London, O.U.P., 1922, 63-78.
- "The Three Provincialities", Tyro, 2 (1922) 11-3.
- "London Letter", Dial, LXXII, 5 (May, 1922) 510-3.
- "Lettre d'Angleterre", Nouvelle Revue Française, XVIII, 9 année, 104 (1 mai, 1922) 617-24.
- "Answers to Three Questions", Chapbook, 27 (July, 1922) 8.
- "London Letter", Dial, LXXIII, 1 (July, 1922) 94-6.
- "London Letter", Dial, LXXIII, 3 (Sept., 1922) 329-31.
- "Letter to the Editor: 'Books and Bookmen'. Mr. T.S. Eliot's Contradiction", Liverpool Daily Post and Mercury, (Nov. 30, 1922) 9.
- "London Letter", Dial, LXXIII, 6 (Dec., 1922) 659-62.
- "Lettre d'Angleterre: Le style dans la prose Anglaise contemporaine", Nouvelle Revue Française, XIX, 9 année, 111 (1 dec., 1922) 751-6.
- "In Memoriam: Marie Lloyd", Criterion, I, 2 (Jan., 1923) 192-5.
- "Dramatis Personae", Criterion, I, 3 (April, 1923) 303-6.
- "John Donne", Nation & Athenaeum, XXXIII, 10 (June 9, 1923) 331-2.
- "Letter to the Editor: Ben Jonson", Nation & Athenaeum, XXXIII, 13 (June 30, 1923) 426.
- "The Function of a Literary Review", Criterion, I, 4 (July, 1923) 421.
- "Andrew Marvell", Nation & Athenaeum, XXXIII, 26 (Sept. 29, 1923) 809.
- "The Function of Criticism", Criterion, II, 5 (Oct., 1923) 31-42.

- "The Classics in France -- and in England", Criterion, II, 5 (Oct., 1923) 104-5.
- "The Beating of a Drum", Nation & Athenaeum, XXXIV, 1 (Oct. 6, 1923) 11-2.
- "Ulysses, Order and Myth", Dial. LXXV, 5 (Nov., 1923) 480-3.
- "A Preface to Modern Literature", Vanity Fair, XXI, 3 (Nov., 1923) 44, 118.
- "Lettre d'Angleterre", Nouvelle Revue Française, XXI, 10 année, 122 (1 nov, 1923) 519-25.
- "Marianne Moore", Dial. LXXV, 6 (Dec., 1923) 594-7.
- Homage to John Dryden. Three Essays on Poetry of the Seventeenth Century, London, Hogarth Press, 1924.
- "A Brief Introduction to the Method of Paul Valéry", en Paul VALÉRY, Le Serpent, London, Cobden-Sanderson, 1924, 7-15.
- "A Letter to the Editor", Transatlantic Review, I, 1 (Jan., 1924) 95-6.
- "Four Elizabethan Dramatists. I. A Preface", Criterion, II, 6 (Feb., 1924) 115-23.
- "A Prediction in Regard to Three English Authors, Writers Who, Though Masters of Thought, are Likewise Masters of Art", Vanity Fair, XXI, 6 (Feb., 1924) 29, 98.
- "A Commentary", Criterion, II, 7 (April, 1924) 231-5.
- "A Commentary", Criterion, II, 8 (July, 1924) 371-5.
- "The Growth of Civilisation, and the Origin of Magic and Religion. By W.J. Perry" (A Review), Criterion, II, 8 (July, 1924) 489-91.
- "A Commentary", Criterion, III, 9 (Oct., 1924) 1-5.
- "A Commentary", Criterion, III, 10 (Jan., 1925) 161-3.
- "On the Eve, a Dialogue", Criterion, III, 10 (Jan., 1925) 278-81.
- "A Commentary", Criterion, III, 11 (April, 1925) 341-44.

- "The Ballet", Criterion, III, 11 (April, 1925) 441-3.
- "Rencontre", Nouvelle Revue Française, XXIV, 12 année, 139 (1 avril, 1925) 657-8.
- "English Satire", T.L.S., 1247 (Dec. 10, 1925) 854.
- "An Italian Critic on Donne and Crashaw", T.L.S., 1248 (Dec. 17, 1925) 878.
- "Shakespeare and Montaigne", T.L.S., 1249 (Dec. 24, 1925) 895.
- "Wanley and Chapman", T.L.S., 1250 (Dec. 31, 1925) 907.
- "Introduction", en Charlotte ELIOT, Savonarola, London, R. Cobden-Sanderson, 1926, VII-XII.
- "The Idea of a Literary Review", New Criterion, IV, 1 (Jan., 1926) 1-6.
- "A Popular Shakespeare", T.L.S., 1255 (Feb. 4, 1926) 76.
- "Mr. Robertson and Mr. Shaw", Criterion, IV, 2 (April, 1926) 389-90.
- "All God's Chillun Got Wings, Desire under the Elms, and Welded. By Eugene O'Neill" (A Review), Criterion, IV, 2 (April, 1926) 395-6.
- "A Commentary", Criterion, IV, 3 (June, 1926) 417-20.
- "English Verse Satire", T.L.S., 1273 (June 24, 1926) 429.
- "The Author of the Burning Babe", T.L.S., 1278 (July 29, 1926) 508.
- "Plague Pamphlets", T.L.S., 1279 (Aug. 5, 1926) 522.
- "Creative Criticism", T.L.S., 1280 (Aug. 12, 1926) 535.
- "Chaucer's Troilus", T.L.S., 1281 (Aug. 19, 1926) 547.
- "Lancelot Andrewe", T.L.S., 1286 (Sept. 23, 1926) 621-2.
- "A Commentary", Criterion, IV, 4 (Oct., 1926) 627-9.
- "Mr. Read and M. Fernandez", Criterion, IV, 4 (Oct., 1926) 751-7.
- "Note sur Mallarmé et Poe", Nouvelle Revue Française, XIV,

158 (1 nov., 1926) 524-6.

"Hooker, Hobbes and Others", T.L.S., 1293 (Nov. 11, 1926) 789.

"Massinger", T.L.S., 1294 (Nov. 18, 1926) 814.

"More and Tudor Drama", T.L.S., 1296 (Dec. 2, 1926) 880.

"Sir John Davies", T.L.S., 1297 (Dec. 9, 1926) 906.

"Medieval Philosophy", T.L.S., 1298 (Dec. 16, 1926) 929.

"Letter to ^{the} Editor: Mr. J.M. Robertson and Shakespeare", Nation & Athenaeum, XL, 11 (Dec. 18, 1926) 418.

"Whitman and Tennyson", Nation & Athenaeum, XL, 11 (Dec. 18, 1926) 426.

Shakespeare and the Stoicism of Seneca, Oxford, O.U.P., 1927.

"Seneca in Elizabethan Translation", en Thomas NEWTON (ed.), Seneca, London, Constable & Co., 1927, I, pp. V-LIV.

"A Commentary", Criterion, V, 1 (Jan., 1927) 1-6.

"Grammar and Usage", Criterion, V, 1 (Jan., 1927) 121-4.

"Homage to Wilkie Collins", Criterion, V, 1 (Jan., 1927) 139-43.

"A Note on Poetry and Belief", Enemy, I (Jan., 1927) 15-7.

"The Phoenix Nest", T.L.S., 1303 (Jan. 20, 1927) 41.

"Charleston, hey! hey!", Nation & Athenaeum, XL, 17 (Jan. 29, 1927) 595.

"The Problems of Shakespeare Sonnets", Nation & Athenaeum, XL, 19 (Feb. 12, 1927) 664-6.

"Literature, Science and Dogma", Dial, LXXXII, 3 (March, 1927) 239-43.

"A Study of Marlowe", T.L.S., 1309 (March 3, 1927) 140.

"Spinoza", T.L.S., 1316 (April 21, 1927) 275.

"A Commentary", Criterion, V, 2 (May, 1927) 187-190.

"Popular Theologians: Mr. Wells, Mr. Belloc and Mr. Murry" (A Review), Criterion, V, 2 (May, 1927) 253-9.

"Poet and Saint ...", Dial, LXXXII, 5 (May, 1927) 424-31.

- "Le roman anglais contemporain", Nouvelle Revue Française, XXVIII, 14 année, 164 (1 mai, 1927) 669-75.
- "Israfel", Nation & Athenaeum, XLI, 7 (May 21, 1927) 219.
- "A Commentary", Criterion, V, 3 (June, 1927) 283-6.
- "Recent Detective Fiction", Criterion, V, 3 (June, 1927) 359-62.
- "Letter to the Editor: Tennyson and Whitman", Nation & Athenaeum, XLI, 9 (June 4, 1927) 302.
- "Nicolo Machiavelli" (1469-1527)", T.L.S., 1324 (June 16, 1927) 413-4.
- "Thomas Middleton", T.L.S., 1326 (June 30, 1927) 445-6.
- "A Commentary", Criterion, VI, 1 (July, 1927) 1-3.
- "Political Theorists", Criterion, VI, 1 (July, 1927) 69-73.
- "Archbishop Bramhall", Theology, XV, 85 (July, 1927) 11-7.
- "Plays of Ben Jonson", T.L.S., 1329 (July 21, 1927) 500.
- "A Commentary", Criterion, VI, 2 (Aug., 1927) 97-100.
- "Why Mr. Russell is a Christian", Criterion, VI, 2 (Aug., 1927) 177-9.
- "Wilkie Collins and Dickens", T.L.S., 1331 (Aug. 4, 1927) 525-6.
- "The Twelfth Century", T.L.S., 1332 (Aug. 11, 1927) 542.
- "The Playgoers' Handbook to the English Renaissance Drama. By Agnes Mackenzie" (A Review), T.L.S., 1334 (Aug. 25, 1927) 577.
- "A Commentary", Criterion, VI, 3 (Sept., 1927) 193-6.
- "The Silurist", Dial, LXXXIII, 3 (Sept., 1927) 259-63.
- "The Mysticism of Blake", Nation & Athenaeum, XLI, 24 (Sept. 17, 1927) 779.
- "A Commentary", Criterion, VI, 4 (Oct., 1927) 289-91.
- "Mr. Middleton Murry's Synthesis", Criterion, VI, 4 (Oct., 1927) 340-7.

- "Parnassus Biceps", T.L.S., 1342 (Oct. 20, 1927) 734.
- "Letter to the Editor: Tristan da Cunha", New Statesman, XX, 756 (Oct. 22, 1927) 44.
- "A Scholar's Essays", T.L.S., 1343 (Oct. 27, 1927) 757.
- "A Commentary", Criterion, VI, 5 (Nov., 1927) 385-8.
- "A Commentary", Criterion, VI, 6 (Dec., 1927) 481-3.
- "Stage Studies", T.L.S., 1349 (Dec. 8, 1927) 927.
- "Bradley's 'Ethical Studies'", T.L.S., 1352 (Dec. 29, 1927) 981-2.
- "Mr. Chesterton (and Stevenson)", Nation & Athenaeum, XLII, 13 (Dec. 31, 1927) 516.
- "Wilkie Collins and Dickens", en Wilkie COLLINS, The Moonstone, London, O.U.P., 1928, V-XII.
- "Preface", en James B. CONNOLLY, Fishermen of the Banks, London, Faber & Gwyer, 1928, VII-VIII.
- "Preface", en Edgar Ansel MOWRER, This American World, London, Faber & Gwyer, 1928, IX-XV.
- The Sacred Wood, London, Methuen & Co., 1928.
- For Lancelot Andrewes, London, Faber & Gwyer, 1928.
- "Introduction", en Ezra POUND, Selected Poems, London, Faber & Gwyer, 1928, VII-XXV.
- "A Dialogue on Poetic Drama", en John DRYDEN, Of Dramatick Poesie, London, Etchells & Macdonald, 1928, XI-XXVII.
- "A Commentary", Criterion, VII, 1 (Jan., 1928) 1-4.
- "Prologue to an Essay on Criticism. By Charles Maurras" (I) (A Translation), Criterion, VII, 1 (Jan., 1928) 5-15.
- "Isolated Superiority", Dial, LXXXIV, 1 (Jan., 1928) 4-7.
- "A Commentary", Criterion, VII, 2 (Feb., 1928) 97-9.
- "An Emotional Unity", Dial, LXXXIV, 2 (Feb., 1928) 109-12.
- "The Action Française, M. Maurras and Mr. Ward", Criterion, VII, 3 (March, 1928) 195-203.

- "Prologue to an Essay on Criticism. By Charles Maurras" (II)
(A Translation), Criterion, VII, 3 (March, 1928) 204-18.
- "The Poems English Latin and Greek of Richard Crashaw", Dial,
LXXXIV, 3 (March, 1928) 246-50.
- "A Commentary", Criterion, VII, 4 (June, 1928) 1-6.
- "L'Action Française... A Reply to Mr. Ward", Criterion, VII,
4 (June, 1928) 84-8.
- "Mr. Lucas's Webster", Criterion, VII, 4 (June, 1928) 155-8.
- "Letter to the Editor: Parliament and the New Prayer Book",
New Adelphi, I, 4 (June, 1928) 345-6.
- "The Idealism of Julien Benda", Cambridge Review, XLIX (June
6, 1928) 485-8.
- "The Oxford Jonson", Dial, LXXXV, 1 (July, 1928) 65-8.
- "The Humanism of Irving Babbitt", Forum, LXXX, 1 (July, 1928)
37-44.
- "Sir John Denham", T.L.S., 1379 (July 5, 1928) 501.
- "An Extempore Exhumation", Nation & Athenaeum, XLIII, 14
(July 7, 1928) 470, 472.
- "A Commentary", Criterion, VIII, 30 (Sept., 1928) 1-6.
- "Civilisation: 1928 Model", Criterion, VIII, 30 (Sept., 1928)
161-4.
- "The Golden Ass of Apuleius", Dial, LXXXV, 3 (Sept., 1928)
254-7.
- "Letter to the Editor: The New Censorship", Nation & Athe-
naeum, XLIII, 24 (Sept. 15, 1928) 755.
- "Letter to the Editor: Questions of Prose", T.L.S., 1391
(Sept. 27, 1928) 687.
- "Three Reformers", T.L.S., 1397 (Nov. 8, 1928) 818.
- "A Commentary", Criterion, VIII, 31 (Dec., 1928) 185-90.
- "Fustel de Coulanges. By Pierre Gaxote" (A Translation),
Criterion, VIII, 31 (Dec., 1928) 258-69.

- "The Literature of Fascism", Criterion, VIII, 31 (Dec., 1928) 280-90.
- "Freud's Illusions", Criterion, VIII, 31 (Dec., 1928) 350-3.
- "Elizabeth and Essex", T.L.S., 1401 (Dec. 6, 1928) 959.
- Dante, London, Faber & Faber, 1929.
- "American Critics", T.L.S., 1406 (Jan. 10, 1929) 24.
- "Introduction to Goethe", Nation & Athenaeum, XLIV, 15 (Jan. 12, 1929) 527.
- "Turberville's Ovid", T.L.S., 1407 (Jan 17, 1929) 40.
- "Letter to the Editor: Contemporary Literature. Is Modern Realism Frankness or Filth?", Forum, LXXXI (Feb., 1929, supplement) XLVI-XLVII.
- "Mr. P.E. More Essays", T.L.S., 1412 (Feb. 21, 1929) 136.
- "The Latin Tradition", T.L.S., 1415 (March 14, 1929) 200.
- "Sherlock Holmes and His Times", Criterion, VIII, 32 (April, 1929) 552-6.
- "A Letter", Little Review, XII, 2 (May, 1929) 90.
- "Second Thoughts on Humanism", New Adelphi, II, 4 (June/Aug., 1929) 304-10.
- "The Tudor Translators", Listener, I, 22 (June 12, 1929) 833-4.
- "The Elizabethan Grub Street", Listener, I, 23 (June 19, 1929) 853-4.
- "The Genesis of Philosophic Prose: Bacon and Hooker", Listener, I, 24 (June 26, 1929) 907-8.
- "Second Thoughts About Humanism", Hound & Horn, II, 4 (July/Sept., 1929) 339-50.
- "Mr. Barnes and Mr. Rowse", Criterion, VIII, 33 (July, 1929) 682-91.
- "The Prose of the Preacher: The Sermons of Donne", Listener, II, 25 (July 3, 1929) 22-3.

- "Elizabethan Travellers' Tales", Listener, II, 26 (July 10, 1929) 59-60.
- "The Tudor Biographers", Listener, II, 27 (July 17, 1929) 94-5.
- "Experiment in Criticism", Bookman, LXX, 3 (Nov., 1929) 225-33.
- "The Place of Pater", en Walter DE LA MARE, The Eighteen-Eighties, Cambridge, University Press, 1930, 93-106.
- "Religion without Humanism", en Norman FOERSTER (ed.), Humanism and America, New York, Farrar & Rinehart, 1930, 105-12.
- "Introduction", en Samuel JOHNSON, London: A Poem and the Vanity of Human Wishes, London, Etchells & Macdonald, 1930, 9-17.
- "Introduction", en G. Wilson KNIGHT, The Wheel of Fire. Essays in Interpretation of Shakespeare's Sombre Tragedies, London, Humphrey Milford, 1930, XI-XIX.
- "Baudelaire", en Charles BAUDELAIRE, Intimate Journals, London, The Blackamore Press, 1930, 7-26.
- "God: Being an Introduction to the Science of Metabiology. By J. Middleton Murry" (A Review), Criterion, IX, 35 (Jan., 1930) 333-6.
- "Baudelaire and the Symbolists. Five Essays by Peter Quennell" (A Review), Criterion, IX, 35 (Jan., 1930) 357-9.
- "Poetry and Propaganda", Bookman, LXX, 6 (Feb., 1930) 595-602.
- "Thinking in Verse: A Survey of Early Seventeenth-Century Poetry", Listener, III, 61 (March 12, 1930) 441-3. "
- "Rhyme and Reason: The Poetry of John Donne", Listener, III, 62 (March 19, 1930) 502-3.
- "The Devotional Poets of the Seventeenth Century: Donne, Her-

- bert, Crashaw", Listener, III, 63 (March 26, 1930) 552-3.
- "Mystic and Politician As Poet: Vaughan, Traherne, Marvell, Milton", Listener, III, 64 (April 2, 1930) 590-1.
- "Letter to the Editor: D.H. Lawrence", Nation & Athenaeum, XLVII (April 5, 1930) 11.
- "The Minor Metaphysicals: From Cowley to Dryden", Listener, III, 65 (April 9, 1930) 641-2.
- "John Dryden", Listener, III, 66 (April 16, 1930) 688-9.
- "Arnold and Pater", Bookman, LXXII, 1 (Sept., 1930) 1-7.
- "Cyril Tourneur", T.L.S., 1502 (Nov. 13, 1930) 925-6.
- Thoughts After Lamberth, London, Faber & Faber, 1931.
- "The Pensées of Pascal", en Pascal Pensées, London, Dent, 1931, VII-XIX.
- "Preface", en Harry CROSBY, Transit of Venus: Poems, Paris, The Black Sun Press, 1931, I-IX.
- "Donne in Our Time", en Theodore SPENCER (ed.), A Garland for John Donne, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1931, 3-19.
- Charles Whibley. A Memoir, London, O.U.P., 1931.
- "A Commentary", Criterion, X, 39 (Jan., 1931) 307-14.
- "A Commentary", Criterion, X, 40 (April, 1931) 481-90.
- "John Dryden I. The Poet Who Gave the English Speech", Listener, V, 118 (April 15, 1931) 621-2.
- "John Dryden II. Dryden the Dramatist", Listener, V, 119 (April 22, 1931) 681-2.
- "John Dryden III. Dryden the Critic, Defender of Sanity", Listener, V, 120 (April 29, 1931) 724-5.
- "The Prospects of Humanism. By Lawrence Hyde" (A Review), English Review, LIII, 1 (June, 1931) 118, 120.
- "A Commentary", Criterion, X, 41 (July, 1931) 709-16.

- "Son of Woman: The Story of D.H. Lawrence. By John Middleton Murry" (A Review), Criterion, X, 41 (July, 1931) 768-74.
- "Essays of a Catholic Layman in England. By Hilaire Belloc" (A Review), English Review, LIII, 2 (July, 1931) 245-6.
- "Thomas Heywood", T.L.S., 1539 (July 30, 1931) 589-90.
- "A Commentary", Criterion, XI, 42 (Oct., 1931) 65-72.
- "Fashion in Literature: A Study of Changing Taste. By E.E. Kellett" (A Review), English Review, LIII, 5 (Oct., 1931) 634-6.
- "A Commentary", Criterion, XI, 43 (Jan., 1932) 268-75.
- "George Herbert", Spectator, 5411 (March 12, 1932) 360-1.
- "Christianity and Communism", Listener, VII, 166 (March 16, 1932) 382-3.
- "Religion and Science: A Phantom Dilemma", Listener, VII, 167 (March 23, 1932) 428-9.
- "The Search for Moral Sanction", Listener, VII, 168 (March 30, 1932) 445-6, 480.
- "A Commentary", Criterion, XI, 44 (April, 1932) 467-73.
- "Building Up the Christian World", Listener, VII, 169 (April 6, 1932) 501-2.
- "John Ford", T.L.S., 1579 (May 5, 1932) 317-8.
- "A Commentary", Criterion, XI, 45 (July, 1932) 676-83.
- "A Commentary", Criterion, XII, 46 (Oct., 1932) 73-9.
- "Apology for the Countess of Pembroke", Harvard Graduates' Magazine, XLI, 2 (Dec., 1932) 63-75.
- "From T.S. Eliot", en The Cantos of Ezra Pound. Some Testimonies by Ernest Hemingway, Ford Madox Ford, T.S. Eliot, Hugh Walpole (...), New York, Farrar & Rinehart, 1933, 16-7.

- "A Critical Note", en Alida MONRO (ed.), The Collected Poems of Harold Monro, London, Cobden Sanderson, 1933, XIII-XVI.
- "A Commentary", Criterion, XII, 47 (Jan., 1933) 244-9.
- "A Commentary", Criterion, XII, 48 (April, 1933) 468-73.
- "A Commentary", Criterion, XII, 49 (July, 1933) 642-7.
- "Catholicism and International Order; Opening Address to the Anglo-Catholic Summer School of Sociology", Christendom, III, 11 (Sept., 1933) 171-84.
- "Letters of Mrs. Gaskell and Charles Eliot Norton, 1855-1865. Edited with an Introduction by Jane Whitehill" (A Review), New England Quarterly, VI, 3 (Sept., 1933) 627-8.
- "A Commentary", Criterion, XIII, 50 (Oct., 1933) 115-20.
- "The Name and Nature of Poetry. By A.B. Housman" (A Review), Criterion, XIII, 50 (Oct., 1933) 151-4.
- "The Modern Dilemma", Christian Register, 112, 41 (Oct. 19, 1933) 675-6.
- "Shakespearian Criticism: I. From Dryden to Coleridge", en Harley GRANVILLE-BARKER and G.B. HARRISON (eds.), A Companion to Shakespeare Studies, Cambridge, University Press, 1934, 287-99.
- After Strange Gods, London, Faber & Faber, 1934.
- "A Commentary", Criterion, XIII, 51 (Jan., 1934) 270-8.
- "Personality and Demonic Possession", Virginia Quarterly Review, X, 1 (Jan., 1934) 94-103.
- "Tradition and Orthodoxy", American Review, II, 5 (March, 1934) 513-28.
- "Letter to the Editor: Mr. Eliot's Virginian Lectures", N.E.W., IV, 22 (March 15, 1934) 528.
- "Letter to the Editor: The Theology of Economics", N.E.W., IV, 24 (March 29, 1934) 575-6.
- "A Commentary", Criterion, XIII, 52 (April, 1934) 451-4.

- "Letter to the Editor: Mr. T.S. Eliot's Quandaries", N.E.W., IV, 26 (April 12, 1934) 622-3.
- "Letter to the Editor: Modern Heresies", N.E.W., V, 3 (May 3, 1934) 71-2.
- "Letter to the Editor: 'The Rock'", Spectator, 5528 (June 8, 1934) 887.
- "A Commentary", Criterion, XIII, 53 (July, 1934) 624-30.
- "The Oxford Handbook of Religious Knowledge" (A Review), Criterion, XIII, 53 (July, 1934) 709.
- "The Mystical Doctrine of St. John of the Cross" (A Review) Criterion, XIII, 53 (July, 1934) 709-10.
- "A Christian Sociology for To-day. (An Abridged Edition of Faith and Society). By Maurice B. Reckitt" (A Review), Criterion, XIII, 53 (July, 1934) 710.
- "John Marston", T.L.S., 1695 (July 26, 1934) 517-8.
- "A Commentary", Criterion, XIV, 54 (Oct., 1934) 86-90.
- "What Does the Church Stand For?", Spectator, 5547 (Oct. 19, 1934) 560-1.
- "Orange: Memories", N.E.W., VI, 5 (Nov. 15, 1934) 100.
- "Religion and Literature", en V.A. DEMANT (ed.), Faith that Illuminates, London, The Centenary Press, 1935, 29-54.
- "Introduction", en Marianne MOORE, Selected Poems, London, Faber & Faber, 1935, 5-12.
- "A Commentary", Criterion, XIV, 55 (Jan., 1935) 260-4.
- "Notes on the Way (I)", Time & Tide, XVI, 1 (Jan. 5, 1935) 6-7.
- "Notes on the Way (II)", Time & Tide, XVI, 2 (Jan. 12, 1935) 33-4.
- "Notes on the Way (III)", Time & Tide, XVI, 3 (Jan. 19, 1935) 88-90.

"Letter to the Editor: Notes on the Way", Time & Tide, XVI,
3 (Jan. 19, 1935) 95.

"Notes on the Way (IV)", Time & Tide, XVI, 4 (Jan. 26, 1935)
118, 120-1.

"Letter to the Editor: Mr. Milne and War", Time & Tide, XVI,
4 (Jan. 26, 1935) 124.

"Letter to the Editor: Notes on the Way", Time & Tide, XVI,
5 (Feb. 2, 1935) 154-5.

"Letter to the Editor: Mr. Milne and War", Time & Tide, XVI,
6 (Feb. 9, 1935) 191.

"Letter to the Editor: Douglas in the Church Assembly", N.E.
W., VI, 18 (Feb 14, 1935) 382-3.

"Letter to the Editor: Notes on the Way", Time & Tide, XVI,
8 (Feb. 23, 1935) 272.

"Letter to the Editor: The Church Assembly and Social Credit",
N.E.W., VI, 20 (Feb. 28, 1935) 422.

"Letter to the Editor: The Church and Society", N.E.W., VI,
23 (March 21, 1935) 482.

"A Commentary", Criterion, XIV, 56 (April, 1935) 431-6.

"Views and Reviews (I)", N.E.W., VII, 8 (June 6, 1935) 151-
2.

"Views and Reviews (II)", N.E.W., VII, 10 (June 20, 1935)
190-1.

"A Commentary", Criterion, XIV, 57 (July, 1935) 610-3.

"Views and Reviews (III)", N.E.W., VII, 18 (Sept. 12, 1935)
351-2.

"A Commentary", Criterion, XV, 58 (Oct., 1935) 65-9.

.. "Letter to the Editor: Errata", N.E.W., VII, 22 (Oct. 10,
1935) 440.

"Letter to the Editor: Pacifism", N.E.W., VIII, 3 (Oct. 31,
1935) 58.

- "Literature and the Modern World", American Prefaces, I, 2 (Nov., 1935) 19-22.
- "Views and Reviews (IV)", N.E.W., VIII, 4 (Nov. 7, 1935) 71-2.
- "Letter to the Editor: The Supernatural", N.E.W., VIII, 5 (Nov. 14, 1935) 99.
- "Letter to the Editor: Stilton Cheese", Times, 47234 (Nov. 29, 1935) 15.
- "Audiences, Producers, Plays, Poets", New Verse, 18 (Dec., 1935) 3-4.
- Old Possum's Book of Practical Cats, London, Faber & Faber, 1936.
- "In Memoriam", en Poems of Tennyson, London, Thomas Nelson, 1936.
- Essays Ancient and Modern, London, Faber & Faber, 1936.
- "A Note on the Verse of John Milton", en Herbert READ (ed.), Essays and Studies by Members of the English Association, vol. XXI, Oxford, Clarendon Press, 1936, 32-40.
- "A Commentary", Criterion, XV, 59 (Jan., 1936) 265-69.
- "Totem: The Exploitation of Youth. By Harold Stovin" (A Review), Criterion, XV, 59 (Jan., 1936) 363.
- "The Church as Action: Note on a Recent Correspondence", N.E.W., 23 (March 19, 1936) 451.
- "A Commentary", Criterion, XV, 60 (April, 1936) 458-63.
- "Letter to the Editor: The Church as Action", N.E.W., VIII, 26 (April 9, 1936) 523.
- "Letter to the Editor: The Church as Action", N.E.W., IX, 2 (April 23, 1936) 38.
- "A Commentary", Criterion, XV, 61 (July, 1936) 663-8.
- "Letter to the Editor: All Year's Poetry", Criterion, XV, 61 (July, 1936) 691.

- "Mr. Murry's Shakespeare", Criterion, XV, 61 (July, 1936) 708-10.
- "Letter to the Editor: Dr. Charles Harris", Times, 47452 (Aug. 13, 1936) 12.
- "A Commentary", Criterion, XVI, 62 (Oct., 1936) 63-69.
- "The Need for Poetic Drama", Listener, XVI, 411 (Nov. 25, 1936) 994-5.
- "Neutral?", en Authors Take Sides on the Spanish War. 148 Contributions, London, Left Review, 1937, 29.
- "Introduction", en Djuna BARNES, Nightwood, New York, Harcourt Brace & Co., 1937, VII-XIV; repr. en Criterion, XVI, 64 (April, 1937) 560-4.
- "Byron (1788-1824)", en Bonamy DOBREE, From Anne to Victoria, London, Cassell, 1937, 601-19.
- "A Commentary", Criterion, XVI, 63 (Jan., 1937) 289-93.
- "Paul Elmer More", Princeton Alumni Weekly, XXXVII, 17 (Feb. 5, 1937) 373-4.
- "The Church's Message to the World", Listener, XVII, 423 (Feb. 17, 1937) 293-4, 326.
- "Mr. Reckitt, Mr. Tomlin and the Crisis", N.E.W., X, 20 (Feb. 25, 1937) 391-3.
- "A Commentary", Criterion, XVI, 64 (April, 1937) 469-74.
- "The Church and the World. Problem of Common Social Action", Times, 47739 (July 17, 1937) 18.
- "A Commentary", Criterion, XVI, 65 (July, 1937) 666-70.
- "An Anglican Platonist: The Conversion of Elmer More", T.L.S., 1865 (Oct. 30, 1937) 792.
- „ "On a Recent Piece of Criticism", Purpose, X, 2 (April/June, 1938) 90-4.
- "Letter to the Editor: Professor H.H. Joachim", Times, 48064 (Aug. 4, 1938) 12.

- The Idea of a Christian Society, London, Faber & Faber, 1939.
- "Letter to the Editor: Liberal Manifesto", Church Times (Jan. 27, 1939) 78.
- "A Lay Theologian", New Statesman & Nation, XVIII, 459 (Dec. 9, 1939) 864, 866.
- "Education in a Christian Society", Christian News-Letter, Supplement, 20 (March 13, 1940) 1-4.
- "Man and Society", Spectator, 5841 (June 7, 1940) 782.
- "The Poetry of W.B. Yeats", Purpose, XII, 3/4 (July/Dec., 1940) 115-27.
- "Hopousia", Purpose, XII, 3/4 (July/Dec., 1940) 154-8.
- "The Writer as Artist: Discussion between T.S. Eliot and Desmond Hawkins", Listener, XXIV, 620 (Nov. 28, 1940) 773-4.
- "The English Tradition: Address to the School of Sociology", Christendom, X, 40 (Dec., 1940) 226-37.
- Points of View, London, Faber & Faber, 1941.
- "Defense of the Islands", en Monroe WHEELER (ed.), Britain at War, New York, The Museum of Modern Art, 1941, 8.
- T.S. ELIOT (ed.), A Choice of Kipling's Verse, London, Faber & Faber, 1941.
- "Letter to the Editor: The Malvern Conference", Times, 48823 (Jan. 14, 1941) 5.
- "A Message to the Fish", Horizon (London), III, 15 (March, 1941) 73-5.
- "Virginia Woolf", Horizon, III, 17 (May, 1941) 313-6.
- "Letter to the Editor: Sir Hugh Walpole", Times, 48945 (June 6, 1941) 7.
- "Letter to the Editor: Greek Literature in Education", N.E.W., XX, 6 (Nov. 27, 1941) 52.
- "Letter to the Editor: Greek Literature and Education", N.E.W.,

XX, 8 (Dec. 11, 1941) 72.

"The Duchess of Malfy", Listener, XXVI, 675 (Dec. 18, 1941) 825-6.

The Music of Poetry, Glasgow, Jackson, 1942.

The Classics and the Man of Letters, London, O.U.P., 1942.

"Introduction", en Josef PIEPER, Leisure the Basis of Culture, London, Faber & Faber, 1942, 11-7.

T.S. ELIOT (ed.), Introducing James Joyce, London, Faber & Faber, 1942.

"The Voice of His Time": T.S. Eliot on Tennyson's "In Memoriam", Listener, XXVII, 683 (Feb. 12, 1942) 211-2.

"In Praise of Kipling's Verse", Harper's, 185, 2 (July, 1942) 149-57.

"The Nature of Cultural Relations", en Friendship Progress Civilization: Three War-time Speeches to the Anglo-Swedish Society, London, Pelican Press, 1943, 15-20.

Reunion by Destruction: Reflections on a Scheme for Church Union in South India: Addressed to the Laity, The Council for the Defence of Church Principles, pamphlet 7, 1943.

"Henry James", en Edmund WILSON (ed.), The Shock of Recognition, New York, Doubleday Doran & Co., 1943.

"A Dream Within a Dream": T.S. Eliot on Edgar Allan Poe", Listener, XXIX, 737 (Feb. 25, 1943) 243-4.

"Letter to the Editor: South Indian Church", Times (March 19, 1943) 5.

"John Dryden's Tragedies", Listener, XXIX, 745 (April 22, 1943) 486-7.

"The Approach to James Joyce", Listener, XXX, 770 (Oct. 14, 1943) 446-7.

"Letter to the Editor: Books Across the Sea", Times (Nov. 9, 1943) 5.

- "Letter to the Editor: The Virgil Society", T.L.S., 2185
(Dec. 18, 1943) 607.
- "To the Reader", en Alice JAHIER, Inoubliable France, London,
The Sylvan Press, 1944, 5.
- "Introduction", en S.L. BETHELL, Shakespeare & The Popular
Dramatic Tradition, Westminster, P.S. King & Staples,
1944, 7-9.
- Four Quartets, London, Faber & Faber, 1944.
- "Letter to the Editor: T.S. Eliot on Kipling's 'Anti-Semitism'",
Nation, CLVIII, 3 (Jan. 15, 1944) 83.
- "Letter to the Editor: Aristocracy", Times (April 17, 1944)
5.
- "Letter to the Editor: Books for the Freed World", Times (May
8, 1944) 5.
- "What France Means to You", La France Libre, VIII, 44 (15
juin, 1944) 94-5.
- "Britain and America. Promotion of Mutual Understanding",
Times Educational Supplement, 1540 (Nov. 4, 1944) 532.
- "What Is Minor Poetry?", Welsh Review, III, 4 (Dec., 1944)
256-7.
- What Is a Classic?, London, Faber & Faber, 1945.
- "Full Employment and the Responsibility of Christians",
Christian News-Letter, 230 (March 21, 1945) 7-12.
- "Mr. Charles Williams", Times (May 17, 1945) 7.
- "The Social Function of Poetry", Adelphi, XXI, 4 (July/Sept.,
1945) 152-61.
- "The Class and the Elite", New English Review, XI, 6 (Oct.,
1945) 499-509.
- "Letter to the Editor: Mass Deportations", Times (Oct. 30,
1945) 5.
- "Ezra Pound", Poetry, LXVIII, 6 (Sept., 1946) 326-38; repr.

... en Peter RUSSELL (ed.), An Examination Of Ezra Pound. A Collection of Essays, Norfolk (Conn.), New Directions Books, s.a., 25-36.

"The Significance of Charles Williams", Listener, XXXVI, 936 (Dec. 19, 1946) 894-5.

"On Henry James", en F.W. DUPEE (ed.), The Question of Henry James, London, Allan Wingate, 1947, 123-33.

Milton, London, Geoffrey Cumberlege, Amen House, 1947.

"Leçon de Valéry", Listener, XXXVII, 939 (Jan. 9, 1947) 72.

"Letter to the Editor: 'Lord Bishops'", Times, 50732 (April 11, 1947) 5.

"Letter to the Editor: UNESCO and the Philosopher", Times, 50871 (Sept. 20, 1947) 5.

"Letter to the Editor: UNESCO and Its Aims. The Definition of Culture", Times, 50894 (Oct. 17, 1947) 7.

"Letter to the Editor: UNESCO Policy", Daily Mail (London, Continental Edition, Paris) (Nov. 12, 1947).

"Letter to the Editor: Mr. Eliot On Milton", Sunday Times, (Nov. 16, 1947) 6.

"Letter to the Editor", Scrutiny, XV, 1 (Dec., 1947) 56.

"Letter to the Editor: UNESCO Policy", Daily Mail (London, Continental Edition, Paris) (Dec. 26, 1947).

Notes Towards the Definition of Culture, London, Faber & Faber, 1948.

"Introduction", en Charles WILLIAMS, All Hallows' Eve, New York, Pellegrini & Cudahy, 1948.

A Sermon Preached in Magdalene College Chapel, Cambridge, University Press, 1948.

"Our Culture", N.E.W., XXXII, 21 (March 4, 1948) 203-4.

("Homage à Charles Maurras"), Aspects de la France et du Monde, II, 8 (25 April, 1948) 6.

- "Milton", Sevanee Review, LVI, 2 (April/June, 1948) 185-209.
- "Letter to the Editor: Naturalized Subjects", Times, 51065 (May 7, 1948) 5.
- "Middleton Murry's The Free Society", Adelphi, XXIV, 4 (July/Sept., 1948) 245-7.
- "A Personal Letter from T.S. Eliot", Stage Door, The Magazine of the Newton Abbot Repertory Company, I (Oct., 1948) 4-5.
- "Views and Reviews: Michael Roberts", New English Weekly, XXXIV, 14 (Jan. 14, 1949) 164.
- "Leadership and Letters", Milton Bulletin, XII, 1 (Feb., 1949) 3-16.
- ("Note on Wyndham Lewis"), Time (Chicago), LIII, 22 (May 30, 1949) 60.
- "The Report of the Lamberth Conference Criticized", Guardian (London), (July 1, 1949) 310-1.
- "Letter to the Editor: Ezra Pound", Scots Review, X (Sept., 1949) 98.
- "Letter to the Editor: New Translation of the Bible", Theology, LII, 351 (Sept., 1949) 336-8.
- "A Message from T.S. Eliot", Nine, I, 1 (Oct., 1949) 6-7.
- "The Aims of Poetic Drama", Adam, XVII, 200 (Nov., 1949) 10-6.
- "Comments on 'The Cocktail Party'", World Review, N.S., 9 (Nov., 1949) 19-22.
- "Preface", en Leone VIVANTE, English Poetry and Its Contribution to the Knowledge of a Creative Principle, London, Faber & Faber, 1950, VII-XI.
- "Introduction", en Samuel L. CLEMENS, The Adventures of Huckleberry Finn, London, The Cresset Press, 1950, VII-XVI.
- "T.S. Eliot to Ezra Pound", Hudson Review, III, 1 (Spring,

1950) 55-6.

"A Letter: Thanksgiving Fund. Relations with the University",
Times, 51662 (April 11, 1950) 7.

"Letter to the Editor: Students from Oversea. Scope of the
Lord Mayor's Fund", Times, 51667 (April 17, 1950) 5.

"A Letter from T.S. Eliot", Poetry, LXXVI, 2 (May, 1950) 88.

"Un feuillet unique", Les Cahiers de la Pléiade, (Eté/Automne,
1950) 27-9.

"Letter to the Editor: On Cultural Institutes", Times (July
11, 1950) 5.

"Letter to the Editor: The Television Habit", Times (Dec. 20,
1950) 7.

"Books of the Year Chosen by Eminent Contemporaries... From
T.S. Eliot", Sunday Times (Dec. 24, 1950) 3.

The Value and Use of Cathedrals in England To-day, Chichester,
Moore & Tillyer, 1951.

"Preface", en N. GANGULEE, Thoughts for Meditation, London,
Faber & Faber, 1951, 11-4.

"Foreword", en Father William TIVERTON, D.H. Lawrence and
Human Existence, London, Rockliff, 1951, VII-VIII.

Selected Essays, London, Faber & Faber, 1951.

"Poetry and Drama", Atlantic Monthly, CLXXXVII, 2 (Feb., 1951)
30-7.

("Note on James Thurber"), Time (Chicago), LVIII, 2 (July 9,
1951) 88.

"Virgil and the Christian World", Listener, XLVI, 1176 (Sept.
14, 1951) 411-2, 423-4.

"Those Who Need Privacy and Those Whose Need is Company",
Cecil Houses (Incorporated) 23rd. Report, (1950-1951) 15-
7.

"Letter to the Editor: World Tribute to Bernard Shaw", Time

- & Tide, XXXII, 50 (Dec. 15, 1951) 1231-2.
- The Complete Poems and Plays, London, Faber & Faber, 1952.
- "Foreword", en J. CHIARI, Contemporary French Poetry, Manchester, Manchester University Press, 1952, VII-XI.
- A Presidential Address to the Members of the London Library, London, Queen Anne Press, 1952.
- The Film of Murder on the Cathedral, London, Faber & Faber, 1952.
- "Eliot on European Unity", Frontier, III, 1 (Jan., 1952) 14.
- "Letter to the Editor: The Origin of Species", Time & Tide, XXXIII, 5 (Feb. 2, 1952) 108.
- ("Some Thoughts on Braille"), New Beacon, XXXVI (Aug. 15, 1952) 176-7.
- "The Publishing of Poetry", Bookseller, 2450 (Dec. 6, 1952) 1568-70.
- The Three Voices of Poetry, Cambridge, Cambridge University Press, 1953.
- "Introduction", en Ezra POUND, Literary Essays, London, Faber & Faber, 1954, IX-XV.
- "A Message", London Magazine, I, 1 (Feb., 1954) 15-6.
- "Letter to the Editor: Cold War Casualty", Times (June 7, 1954) 7.
- "A Note on Monstre Gai", Hudson Review, VII, 4 (Winter, 1954/1955) 522-6.
- "Clemenza per Ezra Pound: Una lettera di T.S. Eliot", Il Mare (Rapallo), XXXVI, 1738 (Oct. 31, 1954) 1.
- "Henry James (1918). I: In Memory. II: The Hawthorne Aspect", en Edmund WILSON (ed.), The Shock of Recognition, New York, Farrar Straus & Cudahy, 1955, 854-65.
- "The Women of Trachis: A Symposium", Pound Newsletter (Berkeley, Calif.), 5 (Jan., 1955) 3.

- "A Note on "In Parenthesis" and "The Anathemata"", Dock Leaves, VI, 16 (Spring, 1955) 21-3.
- "Gordon Craig's Socratic Dialogues", Drama, (New Series), 36 (Spring, 1955) 16-21.
- "Letter to the Editor: Mr. Donald Brace", Times (Sept. 27, 1955) 11.
- "From London ..." (Letter in Homage to Ezra Pound on His 70th Birthday), Pound Newsletter, 8 (Oct., 1955) 7.
- The Frontiers of Criticism, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1956.
- "Letter to the Editor: Fun Fair Tower in Battersea Park", Times (July 9, 1956) 9.
- "Letter to the Editor: Kipling and the O.M.", Manchester Guardian (July 11, 1956) 6.
- "Letter to the Editor: Pygmalion", Times (Dec. 11, 1956) 11.
- On Poetry and Poets, London, Faber & Faber, 1957.
- "Homage to Wyndham Lewis 1884-1957", Spectrum (Santa Barbara, Calif.) I, 2 (Spring/Summer, 1957) p. 45.
- "The Importance of Wyndham Lewis", Sunday Times (March 10, 1957) 10.
- "Letter to the Editor: Classic Inhumanism", T.L.S., 2893 (Aug. 9, 1957) 483.
- "Letter to the Editor: Classic Inhumanism", T.L.S., 2895 (Aug. 23, 1957) 507.
- "Speech to the B.B.C. Governors", London Magazine, IV, 9 (Sept., 1957) 54-6.
- "Letter to the Editor: Classic Inhumanism", T.L.S., 2898 (Sept. 13, 1957) 547.
- "T.S. Eliot Gives a Unique Photo Interview", Daily Express (Sept. 20, 1957) 6.
- "Preface", en Stanislaus JOYCE, My Brother's Keeper, London,

Faber & Faber, 1958, 11-3.

"Letter to the Editor: The Silver Bough", Sunday Times (April 6, 1958) 4.

"T.S. Eliot Talks About His Poetry", Columbia University Forum, II (Fall, 1958) 11-4.

"Letter to the Editor: Bishop Bell", Times (Oct. 14, 1958) 13.

"Letter to the Editor: Very Rev. F.P. Harton", Times (Nov. 7, 1958) 15.

"Letter to the Editor: Independent Television", Times (Nov. 11, 1958) 11.

"Books of the Year", Sunday Times (Dec. 28, 1958) 6.

"Letter to the Editor: Mr. Edwin Muir. Triumph of the Human Spirit", Times (Jan 7, 1959) 14.

"The Unfading Genius of Rudyard Kipling", The Kipling Journal, XXVI, 129 (March, 1959) 9-12.

"The Panegyric by Mr. T.S. Eliot", Parish Church of St. Stephen (Parish Magazine) (May, 1959) 5-7.

"Letter to the Editor: Mr. Ashley Dukes", Times (May 7, 1959) 18.

"Letter to the Editor: Countess Nora Wydenbruck", Times (Sept. 2, 1959) 14.

"Foreword", en Wyndham LEWIS, One-way Song, London, Methuen, 1960, 7-10.

"The Influence of Landscape upon the Poet", Daedalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences, LXXXIX, 2 (Spring, 1960) 420-2.

"Letter to the Editor: Mr. Eliot's Progress", T.L.S., 3045 (July 8, 1960) 433.

"Letter to the Editor: Mr. T.S. Eliot", Sunday Express (July 31, 1960) 4.

- "Letter to the Editor: Wyndham Lewis", Observer, (Dec. 18, 1960) 14.
- "A Note of Introduction", en David JONES, In Parenthesis, London, Faber & Faber, 1961, VII-VIII.
- Geoffrey Faber 1889-1961, London, Faber & Faber, 1961.
- "Preface", en John DAVIDSON, A Selection of His Poems, London, Hutchinson, 1961.
- "Bruce Lyttelton Richmond", T.L.S., 3072 (Jan. 13, 1961) 17.
- "Sir Geoffrey Faber. A Poet among Publishers", Times (April 1, 1961) 12.
- "Letter to the Editor: New English Bible", T.L.S., 3087 (April 28, 1961) 263.
- "Letter to the Editor: New English Bible", T.L.S., 3089 (May 12, 1961) 293.
- "Letter to the Editor: New English Bible" T.L.S., 3091 (May 26, 1961) 325.
- "Letter to the Editor: New English Bible", T.L.S., 3094 (June 16, 1961) 373.
- "Letter to the Editor: Chatterley Prosecution a Blunder", Times (July 3, 1961) 6.
- George Herbert, London, Longmans, Green & Co., 1962.
- "Miss Harriet Weaver", Encounter, XVIII (Jan., 1962) 101.
- "Letter to the Editor: New English Bible", Times (March 24, 1962) 9.
- "Letter to the Editor: Shakespeare's Tomb", Times (Sept. 4, 1962) 11.
- "T.S. Eliot ... An Interview", Grantite Review, XXIV, 3 (Election 1962) 16-20.
- "Letter to the Editor: Shakespeare's Tomb", Times (Sept. 14, 1962) 11.
- "Letter to the Editor: Miss Sylvia Beach", Times (Oct. 13,

- 1962) 10.
- ("A Letter: (10 Nov., 1950)", Baker Street Journal, XII (1962) 81.
- "T.S. Eliot on the Language of the Bible", Sunday Telegraph, 98 (Dec. 16, 1962) 7.
- Elizabethan Dramatists, London, Faber & Faber, 1963.
- "Letter to the Editor: Revision of the Prayer Book", New Daily (March 11, 1963) 6.
- "Letter to the Editor: Landlord's Identity", Times (July 24, 1963) 13.
- "Letter to the Editor: Mr. Louis MacNeice", Times (Sept. 5, 1963) 14.
- The Use of Poetry and The Use of Criticism, London, Faber & Faber, 1964.
- Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley (ed. Anne BOLGAN), London, Faber & Faber, 1964.
- "Letter to the Editor: Split Infinitive", Daily Telegraph, (May 30, 1964) 8.
- To Criticize the Critic and Other Writings, London, Faber & Faber, 1965.
- "A Tribute to Mario Praz", en Friendship's Garland: Essays Presented to Mario Praz on His Seventieth Birthday, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1966, I, 3.
- "On the Place and Function of the Clerisy", en Roger KOJECKY (ed.) , T.S. Eliot's Social Criticism, London, Faber & Faber, 1971, 240-8.

B) OTROS AUTORES

- ABEL, Richard O., "The Relationship Between the Poetry of T.S. Eliot and Saint-John Perse", Dissertation Abstracts International, XXXI (May, 1971) 6041 A.
- "The Influence of St.-John Perse on Eliot", Contemporary Literature, XIV (Spring, 1973) 213-39.
 - "Saint-John Perse Encounters T.S. Eliot", Revue de Littérature Comparée (Juillet/Sept., 1975) 423-37.
- ABRAHAM, D.J., "L'héritage de Jules Laforgue", Revue de Littérature Comparée (Jan./Mars, 1969) 56-68.
- ADAMS, Henry, The Education of Henry Adams, London, Constable, 1919.
- ADAMS, Robert M., "Donne and Eliot: Metaphysicals", Kenyon Review, XVI (Spring, 1954) 278-91.
- "Precipitating Eliot", en A. Walton LITZ (ed.), Eliot in His Time, 129-53.
- ADAMS, W.S., "Letter to the Editor: D.H. Lawrence", Nation & Athenaeum, XLVII, 2 (April 12, 1930) 45. .
- ADELL, Alberto, "Thomas Stearns Eliot", Insula, XX (Marzo, 1965) 13.
- "Releyendo a Eliot", Insula, XXIV (Dic., 1969) 12.
- ADLER, Jacob H., "A Source for Eliot in Shaw", Notes & Queries, XIV (July, 1967) 256-7.
- ADOLFO de la Madre de Dios, O.C.D., "Estado y acto de contemplación. La contemplación adquirida según San Juan de la Cruz", Revista de Espiritualidad, VIII (1949) 96-126.
- AESCHYLUS, Works (Transl. by H.W. Smyth), London & Cambridge (Mass.), W. Heinemann & Harvard University Press, 1971 (first printed 1926).

- AHEARN, W.B., "A Possible Source for 'Prufrock'", T.S. Eliot Review, II (Spring, 1975) 4.
- AIKEN, Conrad, "King Bolo and Others", en Richard MARCH (ed.), T.S. Eliot. A Symposium, 20-3.
- Ushant, New York & Boston, Duell Sloan & Pearce, 1952.
 - A Reviewer's A B C, New York, Meridian Books, 1958.
 - "Letter to the Editor: Mr. T.S. Eliot's Progress", T.L.S., 3040 (June 3, 1960) 353.
 - "T.S. Eliot", Life, LVIII (Jan. 15, 1965) 92-3.
- ALDINGTON, Richard, "Mr. James Joyce's 'Ulysses'", English Review, XXXII (April, 1921) 333-41.
- Life for Life's Sake, New York, The Viking Press, 1941.
 - "The Poetry of T.S. Eliot", en Leonard UNGER (ed.), T.S. Eliot. A Selected Critique, 4-10.
 - Ezra Pound and T.S. Eliot, Hurst (Berkshire), The Peacocks Press, 1954.
- ALJUBOURI, Dhia, "A Reading of T.S. Eliot's Preludes", Bulletin of the College of Arts, XV (1972) 101-8.
- ALLDRITT, Keith, Eliot's Four Quartets. Poetry as Chamber Music, London, The Woburn Press, 1978.
- ALVAREZ, A., "Eliot and Yeats: Orthodoxy and Tradition", The Twentieth Century, CLXII (Aug./Sept., 1957) 149-63, 224-34.
- The Shaping Spirit, London, Chatto & Windus, 1958.
- ANCESCHI, Luciano, "T.S. Eliot and Philosophical Poetry", en Richard MARCH (ed.), T.S. Eliot. A Symposium, 154-66.
- ANDREACH, Robert Joseph, "The Spiritual Life in Hopkins, Joyce, Eliot, and Hart Crane", Dissertation Abstracts, XXV (July, 1964) 467.
- Studies in Structure, London, Burns & Oates, 1965.
 - "Paradise Lost and the Christian Configuration of The Waste Land", Papers on Language & Literature, V (Summer, 1969) 296-309.

ANDREWES, Lancelot, XCVI Sermons, London, Richard Badger, 1641.

- The Private Devotions (Translated from the Greek and Latin by the Rev. Peter Hall), London, William Pickering, 1839.
- Seventeen Sermons on the Nativity, London, Farran & Co., 1887.

ANONIMO, "Mr. Eliot's Pageant Play", T.L.S., 1688 (June 7, 1934) 404.

- "Mr. T.S. Eliot's Confession", T.L.S. (Sept. 14, 1940); repr. en B. BERGONZI (ed.), Four Quartets, 32-5.
- "Twenty-one Answers", Horizon, XVI, 96 (Dec., 1947) 365-9.
- On the Four Quartets of T.S. Eliot, London, Vincent Stuart, 1953.
- "Letter to the Editor: Classic Inhumanism", T.L.S., 2894 (Aug. 16, 1957) 495.
- "T.S. Eliot and the T.L.S.", T.L.S., 3480 (Nov. 7, 1968) 1251.
- "Complete Poet's Poet", T.L.S., 3573 (Aug. 21, 1970) 925-6.
- "T.S. Eliot and the "Out There"", T.L.S., 3641 (Dec. 10, 1971) 1551-2.
- "How Pleasant to Know...", T.L.S., 3641 (Dec. 10, 1971) 1552.

ANTHONY, Mother Mary, "Verbal Pattern in "Burnt Norton I"", Criticism, II (Winter, 1960) 81-9.

ANTRIM, Harry T., T.S. Eliot's Concept of Language. A Study of Its Development, Gainesville, University of Florida Press, 1971.

APOLLINAIRE, Guillaume, Alcools, Paris, Gallimard, 1920.

- ARDEN, Eugene, "The Echo of Hell in "Prufrock"", Notes & Queries, V (Aug., 1958) 363-4.
- "The "Other" Lazarus in "Prufrock"", Notes & Queries, VII, 1 (Jan., 1960) 33, 40.
- ARNOLD, Sir Edwin, The Light of Asia, London, Routledge & Kegan Paul, 1964.
- ARONSON, Alex, "Myth and Modern Poetry II: T.S. Eliot", Visva-Bharati Quarterly, XVII, 2 (Aug./Oct., 1951) 137-43.
- ARROWSMITH, William, "Transfiguration in Eliot and Euripides", Sevane Review, LXIII (Summer, 1955) 421-2.
- "Eliot and Euripides", Arion, IV, 1 (Spring, 1965) 21-35.
- "Daedal Harmonies: A Dialogue on Eliot and the Classics", Southern Review, XIII (Winter, 1977) 1-47.
- ASIS, María Dolores de, "El mito clásico en la poesía de Thomas S. Eliot", Eidos, VII, 13 (1960) 193-209.
- ASTRE, G.A., "T.S. Eliot", Lettres Françaises, 1062 (Jan. 7-13, 1965) 7.
- AUDEN, W.H., Secondary Worlds. The T.S. Eliot Memorial Lectures, London, Faber & Faber, 1968.
- AUFFRET, H., "Etude comparée de deux poèmes-conversation: Apollinaire: Les Femmes, Eliot: A Game of Chess", Revue de Littérature Comparée, (Juillet/ Sept., 1969) 415-26.
- AUGUSTINE, Saint, The Confessions (Transl. by Edward E. Pusey), New York, P.F. Collier & Son Corp., 1937.
- AUSTIN, Allen, "T.S. Eliot's Objective Correlative", University of Kansas City Review, XXVI (1959) 133-40.
- "T.S. Eliot's Theory of Personal Expression", P.M.L.A., LXXXI (June, 1966) 303-7.
- EVERY, Helen P., "The Family Reunion Reconsidered", Educational Theatre Journal, XVII (March, 1965) 10-8.

- AVILA, Lilian, "T.S. Eliot, Louis Lefevre, and Les Amis de Saint François", Yeats Eliot Review, VI, 2 (1979) 24-5.
- BACON, Helen H., "The Sybil in the Bottle", Virginia Quarterly Review, XXXIV (Spring, 1958) 262-76.
- BAGCHEE, Shyamal, "Letter to the Editor: T.S. Eliot and 'The Waste Land'", T.L.S., 3714 (May, 1973) 529.
- "A Half-Century of Eliot Criticism: An Annotated Bibliography of Books and Articles in English, 1919-1965, ed. Mildred Martin", (A Review), T.S. Eliot Newsletter, I (Spring, 1974) 12-3.
- BAILEY, Bruce, "A Note on The Waste Land and Henry James' In the Cage", T.S. Eliot Newsletter, I (Fall, 1974) 2.
- "A Note on The Waste Land and Hope Mirrlees' Paris", T.S. Eliot Newsletter, I (Fall, 1974) 3-4.
 - "A Note on The Waste Land and Joyce's Ulysses", T.S. Eliot Review, II (Fall, 1975) 10.
 - "T.S. Eliot's The Waste Land in Parody, Travesty, and Satire", Yeats Eliot Review, V, 1 (1978) 3-8.
- BALD, Robert Cecil, Donne's Influence in English Literature, Morpeth, St. John's College Press, 1932.
- BALFOUR, Michael, "The Waste Land", T.L.S., 3644 (Dec. 31, 1971) 1630.
- BANERJEE, Ron D.K., "Dante Through the Looking Glass: Rossetti, Pound, and Eliot", Comparative Literature, XXIV (Spring, 1972) 136-49.
- "The Dantean Overview: The Epigraph to 'Prufrock'", Modern Language Notes, LXXXVII (1972) 962-6.
- BANTOCK, G.H., T.S. Eliot and Education, London, Faber & Faber, 1970.
- "T.S. Eliot's Views of Society", Critical Quarterly, XV (Spring, 1973) 37-46.

- BARFOOT, Gabrielle, "Dante in T.S. Eliot's Criticism", English Miscellany, XXIII (1972) 231-46.
- BARNES, W.J., "T.S. Eliot's "Marina": Image and Symbol", University of Kansas City Review, XXIX (June, 1963) 297-305.
- BARON, C.E., "Lawrence's Influence on Eliot", Cambridge Quarterly, V (Spring, 1971) 235-48.
- BARRY, John, "The Waste Land: A Possible German Source", Comparative Literature Studies, IX (1972) 429-42.
- BARRY, Peter, "Some Further Correspondences Between the "Proteus" Section of James Joyce's Ulysses and The Waste Land", English Studies, LVII (June, 1976) 227-38.
- BARUZI, Jean, Aphorismes de Saint Jean de la Croix, Bordeaux, Feret et Fils ed., 1924.
- Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique, Paris, Librairie Félix Alcan, 1931.
- BATES, Ronald, "A Topic in The Waste Land: Traditional Rhetoric and Eliot's Individual Talent", Wisconsin Studies in Contemporary Literature, V (Summer, 1964) 85-104.
- BATESON, F.W., "The Function of Criticism at the Present Time", Essays in Criticism, III (Jan., 1953) 1-27.
- "A Cooking Egg", Essays in Criticism, III (July, 1953) 353-7.
 - "Burbank with a Baedeker: Eliot with a Laforgue", Review, 4 (Nov., 1962) 12-5.
 - "T.S. Eliot's : "Impersonality" Fifty Years After", Southern Review, V, n.s. (Summer, 1969) 630-9.
 - "The Poetry of Learning", en Charles G. MARTIN (ed.), Eliot in Perspective, 31-44.
 - "Criticism's Lost Leader", en David NEWTON-DE MOLINA (ed.), The Literary Criticism of T.S. Eliot, 1-19.

- BAUDELAIRE, Charles, Intimate Journals (Transl. by Ch. Isherwood. Introduction by T.S. Eliot), London, The Blackmore Press, 1930.
- OEuvres complètes, Paris, Ed. du Seuil, 1968.
- BAUMGAERTEL, Gerhard, "The Concept of the Pattern in the Carpet: Conclusions from T.S. Eliot", Revue des Langues Vivantes, 25 (juillet/août, 1959) 300-6.
- BEACH, Joseph Warren, "Conrad Aiken and T.S. Eliot: Echoes and Overtones", P.M.L.A., 11 (Sept., 1954) 753-62.
- BEARE, Robert L., "T.S. Eliot and Goethe", Germanic Review, XXVIII, 4 (Dec., 1953) 243-53.
- BEDFORD, Sybille, Aldous Huxley. A Biography, London, Chatto & Windus, 1974, 2 vols.
- BEER, J.B., "Letter to the Editor: Ezra Pound", T.L.S., 3710 (April 13, 1973) 420-1.
- BEHRMANN, Alfred, "Focus on the Critic", T.S. Eliot Review, II (Spring, 1975) 7-10.
- BEKER, Miroslav, "T.S. Eliot's Theory of Impersonality and Henry James: A Note", Studia Romanica et Anglica Zagrebiana, XXVII-XXVIII (Iulius/Dec., 1969) 163-7.
- BELGION, Montgomery, "Irving Babbitt and the Continent", en Richard MARCH (ed.), T.S. Eliot. A Symposium, 51-9.
- BELL, Clive, "Plus de Jazz", New Republic (Sept. 21, 1921) 92-6.
- "How Pleasant to Know Mr. Eliot", en Richard MARCH (ed.), T.S. Eliot. A Symposium, 15-9.
- "Encounters with T.S. Eliot", en Old Friends: Personal Recollections, London, Chatto & Windus, 1956, 119-25.
- BELL, Vereen M., "A Reading of 'Prufrock'", English Studies (Anglo-American Supplement), (1969) pp. LXIX-LXXIV.
- BELLIS, William Ward, "Thomas Becket: An Emerging Myth", Dis-

- sertation Abstracts, XXV (Nov., 1964) 2976-7.
- BENET, William Rose, Saturday Review of Literature, XXV, 31 (Aug. 1, 1942) 18.
- BENGIS, Nathan L., "Letter to the Editor: Conan Doyle and Mr. T.S. Eliot", T.L.S., 2591 (Sept. 28, 1951) 613.
- BENSON, A.C., Edward Fitzgerald, London, Macmillan, 1905.
- BENZIGER, ^{James} "The Romantic Tradition: Wordsworth and T.S. Eliot", Buchnell Review, VIII (Dec., 1959) 277-86.
- BERGONZI, Bernard, (ed.), T.S. Eliot. Four Quartets. A Selection of Critical Essays, London, Macmillan, 1969.
- T.S. Eliot, London, Macmillan, 1972.
- BERGSTEN, Staffan, "Illusive Allusions: Some Reflections on the Critical Approach to the Poetry of T.S. Eliot", Orbis Litterarum, XIV (Winter, 1959) 9-18.
- A Study in the Structure and Symbolism of T.S. Eliot's Four Quartets, Lund, Berlingska Boktryckeriet, 1960.
- BERINGAUSE, A.F., "Journey Through The Waste Land", South Atlantic Quarterly, LVI (Jan., 1957) 79-90.
- BIBLE. Authorized Version, London, O.U.P., 1954.
- " . Revised Version (May, 1881), Oxford, O.U.P., 1950.
- BLACKMUR, R.P., "In the Hope of Straightening Things Out", en The Lion and the Honeycomb, New York, Harcourt, 1955; repr. en Hugh KENNER (ed.), T.S. Eliot. A Collection of Critical Essays, 136-48.
- "Irregular Metaphysics", en Anni Mirabiles 1921-1925, Washington D.C., The Library of Congress, 1956, 26-32; repr. en Hugh KENNER (ed.), T.S. Eliot. A Collection of Critical Essays, 58-64.
- BLAMIRE, Harry, Word Unheard: A Guide Through Eliot's Four Quartets, London, Methuen, 1969.
- BLAND, D.S., "T.S. Eliot's Case-Book", Modern Language Notes,

LXXV, 1 (Jan., 1960) 23-6.

BLANSHARD, Brand, "Eliot in Memory", Yale Review, LIV (June, 1965) 635-40.

BLISSETT, William, "The Argument of T.S. Eliot's Four Quartets", University of Toronto Quarterly, XV (Jan., 1946) 115-26.

- "Pater and Eliot", University of Toronto Quarterly, XXII, 3 (April, 1953) 261-8.

BLUM, Margaret Morton, "The Fool in "The Love Song of J. Alfred Prufrock"", Modern Language Notes, LXXII (June, 1957) 424-6.

BOARDMAN, Gwenn R., "Restoring the Hollow Man", Review, 4 (Nov., 1962) 35-45.

BODELSEN, C.A., "Two "Difficult" Poems by T.S. Eliot", English Studies, XXXIV, 1 (Feb., 1953) 17-22.

BODKIN, Maud, The Quest for Salvation in an Ancient and a Modern Play, London, O.U.P., 1941.

BOLGAN, Anne C., What the Thunder Really Said: A Retrospective Essay on the Making of The Waste Land, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1973.

BOLLIER, E.P., "T.S. Eliot and John Donne: A Problem in Criticism", Tulane Studies in English, IX (1959) 103-118.

- "T.S. Eliot and F.H. Bradley: A Question of Influence", Tulane Studies in English, XII (1963) 87-111.

- "From Scepticism to Poetry: a Note on Conrad Aiken and T. S. Eliot", Tulane Studies in English, XIII (1963) 95-104.

- "A Broken Coriolanus: A Note on T.S. Eliot's Coriolan", Southern Review, III (July, 1967) 625-33.

- "T.S. Eliot's "Lost" Ode of Dejection", Bucknell Review, XVI (March, 1968) 1-17.

- "La Poésie Pure: The Ghostly Dialogue Between T.S. Eliot and Paul Valéry", Forum (Houston), VIII, 1 (1970) 54-9.

- BORCHERS, Hans, "The Patient Etherised upon a Table: A New Source", Yeats Eliot Review, V, 1 (1978) 9-13.
- BORDWELL, Harold, "Remembering Mr. Eliot", Chicago Review, XVII (1964) 33-6.
- BOTTORFF, William K., "Hindu and Buddhist Usages in the Poetry of T.S. Eliot", en DEAKIN (ed.), From Irving to Steinbeck, Gainesville, University of Florida Press, 1972, 111-24.
- BOULTON, J.T., "The Use of Original Sources for the Development of a Theme: Eliot in Murder in the Cathedral", English, XI (Spring, 1956) 2-8.
- BOYD, John, "The Dry Salvages. Topography as Symbol", Renaissance, XX, 3 (Spring, 1968) 119-33, 161.
- BRACKER, Jon, "Eliot's 'The Love Song of J. Alfred Prufrock'", 89", Explicator, XXV (Nov., 1966) Item 21.
- BRADBROOK, Muriel C., "Eliot's Critical Method", en B. RAJAN (ed.), T.S. Eliot. A Study of His Writings by Several Hands, 119-28.
- T.S. Eliot, London, Longmans, 1955.
 - T.S. Eliot. The Making of the Waste Land, London, Longmans, 1972.
- BRADBURY, John M., "Four Quartets: The Structural Symbolism", Sewanee Review, LIX (Spring, 1951) 254-70.
- BRADFORD, Curtis, "Footnotes to East Coker: A Reading", Sewanee Review, LIII (Winter, 1944) 169-75.
- "Journeys to Byzantium", Virginia Quarterly Review, XXV (Spring, 1949) 205-225.
- BRADLEY, F.H., Appearance and Reality, London & New York, Swan Sonnenschein & Macmillan, 1893.
- BRADY, Ann P., Lyricism in the Poetry of T.S. Eliot, Port Washington, New York & London, National University Publications, 1978.

BRAYBROOKE, Neville (ed.), T.S. Eliot. A Symposium for His Seventieth Birthday, London, Rupert Hart-Davis, 1958.

- "Les écrits de jeunesse de T.S. Eliot", Synthèses, 232 (Sept., 1965) 321-6.
- "Los primeros escritos de T.S. Eliot", Arbor, LXV (1966) 358-63.
- "T.S. Eliot in the South Seas", Sewanee Review, LXXIV (Winter, 1966) 376-82.
- "Eliot y los niños", Arbor, LXXXI, 313 (enero, 1972) 5-12.

BRETT, R.L., "Mysticism and Incarnation in Four Quartets", English, XVI (Autumn, 1966) 94-9.

BROMBERT, Victor, "T.S. Eliot and the Romantic Heresy", Yale French Studies, XIII (Spring/Summer, 1954) 3-6.

BROOKE, C.F. Tucker, (ed.), The Shakespeare Apocrypha. Being a Collection of Fourteen Plays Which Have Been Ascribed to Shakespeare, Oxford, Clarendon Press, 1908.

BROOKER, Jewel Spears, "F.H. Bradley's Doctrine of Experience in T.S. Eliot's The Waste Land and Four Quartets", Modern Philology, LXXVII, 2 (Nov., 1979) 146-57.

BROOKS, Cleanth, Modern Poetry and the Tradition, London, Poetry London, 1948.

- "The Waste Land: An Analysis", repr. en B.J. RAJAN (ed.), T.S. Eliot: A Study of His Writings by Several Hands, 7-36.
- "T.S. Eliot: Thinker and Artist", Sewanee Review, LXXVI (Winter, 1966) 310-26.
- El misticismo latente en la literatura moderna, Buenos Aires, Editorial Nova, 1970.

BROOKS, Harold F., "Between The Waste Land and the First Ariel Poems: "The Hollow Men"", English, XVI (Autumn, 1966) 89-93.

- BROWN, Christopher, "Eliot on Yeats: "East Coker, II"", T.S. Eliot Review, III (1976) 22-4.
- "J.B. Priestley and The Family Reunion", Yeats Eliot Review, VI, 1 (1979) 16-20.
- BROWN, E.K., "Mr. Eliot and Some Enemies", University of Toronto Quarterly, VIII (Oct., 1938) 69-84.
- BROWN, R.D., "Revelation in T.S. Eliot's "Journey of the Magi"", Renaissance, XXIV (Spring, 1972) 136-40.
- BROWNE, Elliott Martin, Four Modern Verse Plays, Harmondsworth, Penguin, 1957.
- "T.S. Eliot in the Theatre", Sewanee Review, LXXIV (Winter, 1966) 136-52.
 - The Making of a Play: T.S. Eliot's The Cocktail Party, Cambridge, University Press, 1966.
 - The Making of T.S. Eliot's Plays, Cambridge, University Press, 1969.
- BROWNING, Elizabeth Barret, A Selection from the Poetry of..., (Collection of British Authors, vol. 1216), Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1872.
- BROWNING, Gordon, "Eliot's "The Love Song of J. Alfred Prufrock"", 55-61", Explicator, XXXI, 6 (Feb., 1973) Item 49.
- BROWNING, Robert, Poetical Works, London, John Murray, 1919, 2 vols..
- BUCK, Philo M., "Faith of Our Fathers --T.S. Eliot", Directions in Contemporary Literature, New York, O.U.P., 1942, 261-90.
- BUCKLEY, Vincent Thomas, Poetry and Morality. Studies on True Criticism of (...) T.S. Eliot etc., London, Chatto & Windus, 1959.
- BULLARO, John Joseph, "The Dantean Image of Ezra Pound, T.S. Eliot, and Hart Crane", Dissertation Abstracts, XXII (April/June, 1962) 4012.

- "The Dante of T.S. Eliot", en F. SCHETTINO (ed.), A Dante Profile, Los Angeles, University of South California Press, 1967, 27-37.
- BURCH, Francis F., Tristan Corbière: L'originalité des Amours Jaunes et leur influence sur T.S. Eliot, Paris, Editions A.-G. Nizet, 1970.
- BURNS, Glenn S., "T.S. Eliot and Rémy de Gourmont", Bucknell Review, VIII (Feb., 1959) 113-26.
- BUTLER, Samuel, Erewhon, London, A.C. Field, 1913.
- BUTTLE, Myra (pseud.), The Sweeneyad, Welwyn Garden City, Broadwater Press, 1957.
- BYRON, Lord, The Works of Lord Byron (ed. Ernest Hartley Coleridge), London, John Murray, 1922.
- CAHILL, Daniel Joseph, "A Comparative Study of the Criticism of Arnold and T.S. Eliot", Dissertation Abstracts, XXVII (Aug., 1966) 452A-453A.
- "The Mystical Philosophy of T.S. Eliot, by Feyek M. Ishak" (A Review), T.S. Eliot Newsletter, I (Fall, 1974) 17.
- "T.S. Eliot's Impersonal Theory of Poetry, by Mowbray Allan", T.S. Eliot Review, II (Fall, 1975) 15-6.
- CAMERINI, Eugenio (ed.), La Divina Commedia di Dante Alighieri, Milano, Edoardo Sonzogno, 1890.
- CAPELLAN GONZALO, Angel, "Dimensiones metafísicas del tiempo en Four Quartets", Atlántida, 37 (enero/febrero, 1969) 51-68.
- CARETTI, Laura, T.S. Eliot in Italia, saggio e bibliografia (1923-1965), Bari, Adriatica, 1968.
- CAREY, Sister M. Cecilia, "Baudelaire's Influence in The Waste Land", Renascence, XIV (1962) 185-92, 198.
- CARGILL, Oscar, "Mr. Eliot Regrets", Nation, CLXXXIV (Feb. 23, 1957) 170-2.

- CARNE-ROSS, D.S., "T.S. Eliot: Tropheia", Arion, IV, 1 (Spring, 1965) 5-20.
- CARNELL, Corbin S., "Creation's Lonely Flesh: T.S. Eliot and Christopher Fry on the Life of the Senses", Modern Drama, VI (Sept., 1963) 141-9.
- CARROLL, Donald, "An Interview with T.S. Eliot", Quagga, II, 1 (1962) 31-3.
- CARROLL, Lewis, Alice in Wonderland, London, Sandle Brothers, s.a..
- CASEY, John, "Eliot and the Monism of Bradley", Cambridge Review, LXXXV, 2070 (Feb. 22, 1964) 298-99.
- CATTAUI, Georges, Trois poètes: Hopkins, Yeats, Eliot, Paris, Egloff, 1947.
- T.S. Eliot, Paris, Editions Universitaires, 1957.
 - "T.S. Eliot", Revue de Paris, LXXII (Feb., 1965) 139-40.
- CAUTHEN, I.B., "Another Webster Allusion in The Waste Land", Modern Language Notes, LXXIII (Nov., 1958) 498-9.
- "An Unpublished Letter by T.S. Eliot (1962)", Yeats Eliot Review, V, 1 (1978) 22-3.
- CECCHI, Emilio, "A Meeting with Eliot", en Richard MARCH (ed.), T.S. Eliot. A Symposium, 73-6.
- CEECHIN, Giovanni, "Echi di T.S. Eliot nei romanzi di Evelyn Waugh", English Miscellany, XIV (1963) 237-76.
- CERNUDA, Luis, "Goethe y Mr. Eliot", Eco, X (Nov., 1964) 70-80.
- CIARDI, John, "Thomas Stearns Eliot: 1888-1965", Saturday Review, XLVIII (Jan. 23, 1965) 35-6.
- CLARK, David R.^(ed.), Twentieth Century Interpretations of Murder in the Cathedral: A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall, 1971.

- CLARK, John Abbot, "On First Looking into Benson's Fitzgerald", South Atlantic Quarterly, XLVIII (April, 1949) 258-69.
- CLAUSEN, Christopher, "A Source for Thomas Becket's Temptation in Murder in the Cathedral", Notes & Queries, XXI (Oct., 1974) 373-4.
- "Tintern Abbey to Little Gidding", Sewanee Review, LXXXIV (July/Sept., 1976) 405-24.
- CLEMEN, Wolfgang, "The Pursuit of Influence", Essays and Studies, XXVIII (1975) 94-105.
- CLEMENTS, Patricia, "Thomas Dekker and Eliot's "Rhapsody on a Windy Night"", Notes & Queries, XXVII, 3 (June, 1980) 234-7.
- CLENDENNING, John, "Time, Doubt and Vision: Notes on Emerson and T.S. Eliot", American Scholar, XXXVI, 1 (Winter, 1966/1967) 125-32.
- CLEOPHAS, Sister M., "Eliot's "Whispers of Immortality"", Explicator, VIII, 3 (Dec., 1949) Item 22.
- "Notes on Levels of Meaning in Four Quartets", Renascence, II (Spring, 1950) 102-116.
- "Ash Wednesday: The Purgatorio in a Modern Mode", Comparative Literature, XI, 4 (Fall, 1959) 329-39.
- CLUBB, Merrel D., "The Heraclitean Element in Eliot's Four Quartets", Philological Quarterly, XL (Jan., 1961) 19-33.
- CLUTTON-BROCK, Alan, "Letter to the Editor: T.S. Eliot and Conan Doyle", T.L.S., 2555 (Jan. 19, 1951) 37.
- COFFMAN, Stanley K., Imagism: A Chapter for the History of Modern Poetry, Norman, University of Oklahoma Press, 1951.
- COHN, Alan M., and Elizabeth R. EAMES, "Some Early Reviews by T.S. Eliot (Addenda to Gallup)", Papers of the Bibliographical Society of America, LXX, 3 (1976) 420-4.

- COLBY, Robert A., "Orpheus in the Counting House: The Confidential Clerk", P.M.L.A., LXXII (Sept., 1957) 791-802.
- COLEMAN, Antony, "T.S. Eliot and Keith Douglas", T.L.S., 3566 (July 2, 1970) 731.
- "Letter to the Editor: T.S. Eliot and Keith Douglas", T.L.S., 3570 (July 31, 1970) 854.
- COLERIDGE, Hartley (ed.), The Dramatic Works of Massinger and Ford, London, Routledge, 1859.
- COLLINGWOOD, R.G., The Principles of Art, Oxford, Clarendon Press, 1938.
- COLLINS, H.P., "The Poems of T.S. Eliot". Adelphi, IV, 7 (Jan., 1927) 441-3.
- COLLINS, William Wilkie, The Moonstone, London, O.U.P., 1928.
- The Woman in White, Harmondsworth, Penguin, 1974.
- COMLEY, Nancy R., "From Narcissus to Tiresias: T.S. Eliot's Use of Metamorphosis", Modern Language Review, LXXIV (April, 1979) 281-6.
- CONNOLLY, Cyril, "The Break-Through in Modern Verse", London Magazine, I (June, 1961) 27-40.
- CONRAD, Joseph, Youth and Heart of Darkness, London, Dent, 1965.
- "The Return", Tales of Unrest, London, Penguin, 1977.
- COOK, Harold E., "A Search for the Ideal: An Interpretation of T.S. Eliot's 'Marina'", Bucknell Review, V (Dec., 1954) 33-41.
- COOK, Robert G., "Emerson's 'Self-Reliance', Sweeney, and Prufrock", American Literature, XLII (May, 1970) 221-6.
- COOKSON, George, "T.S. Eliot on Rudyard Kipling", English, IV, 19 (Spring, 1942) 4-7.
- CORBIERE, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Ed. Albert Messein, 1943.

- CORDER, Jim, "Prufrock and the Mermaids", Descant, V, 3 (Spring, 1961) 36-8.
- CORE, George, "Arnold, Eliot, and the Critical Performance Today", Sewanee Review, LXXXV, 4 (Oct./Dec., 1977) 682-6.
- CORMICAN, L.A., "Mr. Eliot and Social Biology", Scrutiny, XVII (Spring, 1950) 2-13.
- CORRIGAN, Matthew, "The Poet's Intuition of Prose Fiction: Pound and Eliot on the Novel", University of Windsor Review, II, 1 (1966) 33-51.
- COSSU, Nunzio, "Eliot e Dante", La Fiera Letteraria (8-VI-1958) 1-2.
- "Dantismo politicoreligioso di T.S. Eliot", Nuova Antologia, VD (1965) 181-91.
- COSTELLO, H.T., "Recollections of Royce's Seminar on Comparative Methodology", Journal of Philosophy, LIII (Feb. 2, 1956) 72-7.
- COUNIHAN, Sister Berna dette, "Four Quartets: An Ascent to Mount Carmel?", Wisconsin Studies in Literature, VI (1969) 58-71.
- COWLEY, Malcolm, "Laforque in America: A Testimony", Sewanee Review, LXXI (Jan./March, 1963) 62-74.
- COX, Charles B. and A.P. HINCHLIFFE (ed.), T.S. Eliot: The Waste Land, London, Macmillan, 1968.
- CRAIG, David, "The Defeatism of The Waste Land", Critical Quarterly, II (1960) 241-52; repr. en R.E. KNOLL (ed.), Storm Over the Waste Land, 122-35.
- CREEDY, A.J., "Eliot and the Classics", Orpheus, I (Jan., 1954) 42-58.
- " CREWE, J.V., "T.S. Eliot: A Metaphysical Problem", English Studies in Africa, XV (Sept., 1972) 105-114.
- CRISOGONO de Jesús Sacramentado, San Juan de la Cruz. El hom-

- bre. El doctor. El poeta, Barcelona, Labor, 1935.
- "Relaciones de la mística con la filosofía y la estética en la doctrina de San Juan de la Cruz", Escorial, IX (1942) 353-66.
- CROSS, Gustav, "A Note on "The Waste Land"", Notes & Queries, CCIV (1959) 286-9.
- CROWDER, Ashby Bland, "Tennyson and Eliot: Two Beckets", Aevum, XL, fasc. 5-6 (1975) 522-6.
- CRUTTWELL, Patrick, "One Reader's Beginning", Orbis Litterarum, XIV (Winter, 1959) 3-8.
- CRUZ, Juan M. de la, "Alcance de la "Vía negativa" en la poesía de T.S. Eliot como contraposición a la "Utopía" de W. Whitman", Filología Moderna, XLII (1971) 273-95.
- CUDDY, Lois A., "Eliot and Huck Finn", T.S. Eliot Review, III (1976) 3-12.
- CUMMINGS, E.E., "T.S. Eliot", Dial, LXVIII (Jan./June, 1920) 781-4.
- CUNNINGHAM, Gilbert F., "A Cooking Egg", Essays in Criticism, III (July, 1953) 347-50.
- CUNNINGHAM, J.S., "Pope, Eliot and "The Mind of Europe"", en A.D. MOODY (ed.), The Waste Land in Different Voices, 67-85.
- CURTIUS, Ernst Robert, "T.S. Eliot and Germany", en Richard MARCH (ed.), T.S. Eliot. A Symposium, 119-25.
- CHACE, William M., The Political Identities of Ezra Pound and T.S. Eliot, Stanford (California), Stanford University Press, 1973.
- CHAKRAVORTY, Jagannath, "Thoughts on Eliot", en P. LAL (ed.), T.S. Eliot: Homage from India, 27-30.
- CHALKER, John, "Aspects of Rhythm and Rhyme in Eliot's Early Poetry", English, XVI (Autumn, 1966) 84-8.

- CHAPMAN, George, Works (ed. by William Lyon Phelps), London, T. Fisher Unwin, 1895.
- CHARITY, A.C., "T.S. Eliot: The Dantean Recognitions", en A. D. MOODY (ed.), The Waste Land in Different Voices, 117-62.
- CHASE, Richard, "The Sense of the Present", Kenyon Review, VII (Spring, 1945) 218-31.
- CHATTERJI, Nimai, "A Letter from Eliot", New Statesman, LXIX, 1773 (March 5, 1965) 361.
- CHATURVEDI, B.N., T.S. Eliot, Delhi, Kitab Mahal, 1963.
- "The Indian Background of Eliot's Poetry", English, XV (Autumn, 1965) 220-3.
- CHAUCER, Geoffrey, The Canterbury Tales, London, Routledge, 1853.
- CHAUDHARY, Mukhtar Ahmad, "T.S. Eliot: An Interpretation of His Poetry and Plays in the Light of His Eastern Antecedents", Dissertation Abstracts International, XXXIX (March, 1979) 5510A.
- CHESTERTON, G.K., "On Dante and Beatrice", All Is Grist, London, Methuen, 1931, 101-6.
- CHIARI, Joseph, Contemporary French Poetry, Manchester, Manchester University Press, 1952.
- "The Waste Land", T.L.S., 3644 (Dec. 31, 1971) 1630.
- T.S. Eliot. Poet and Dramatist, London, Vision Press, 1972.
- CHIAROMONTE, Nicola, "T.S. Eliot Drammaturgo", Il Mondo, X (Sept. 9, 1958) 14.
- CHURCH, R.W., "Eliot on Bradley's Metaphysics", Harvard Advocate, CXXV (Dec., 1938) 24-6.
- „ D., A., "Some Notes on The Waste Land", Notes & Queries, CXCV (Aug. 19, 1950) 365-9.
- "More Notes on The Waste Land", Notes & Queries, CXCVI (Dec. 8, 1951) 538-40.

- D'AGOSTINO, Nemi, Ezra Pound, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960.
- DAHL, Curtis, "Victorian Wasteland", College English, XVI, 6 (March, 1955) 341-7.
- DAICHES, David, "T.E. Hulme and T.S. Eliot", en Poetry and the Modern World, 90-105.
- "T.S. Eliot", en Poetry and the Modern World, 106-27.
 - "T.S. Eliot", Yale Review, XXXVIII (Spring, 1949) 460-70.
- DALEY, A. Stuart, "Eliot's English 26, Harvard University, Spring Term, 1933", T.S. Eliot Review, II (Fall, 1975) 5-7.
- DALLAS, Elizabeth C., "Canon Cancrizans and The Four Quartets", Comparative Literature, XVII (Summer, 1965) 193-208.
- DALTON, Jack P., "A Letter from T.S. Eliot", James Joyce Quarterly, VI, 1 (Fall, 1968) 79-81.
- DALY, Vincent, "The Immediate Source of the Thunder Fable: The Waste Land 396-423", Yeats Eliot Review, V, 2 (1978) 31-2.
- DAVIDSON, Clifford, "Types of Despair in "Ash-Wednesday"", Renaissance, XVIII (Summer, 1966) 216-8.
- DAVIDSON, James, "The End of Sweeney", College English, XXVII (Feb., 1966) 400-3.
- DAVIE, Donald, "T.S. Eliot: The End of an Era", Twentieth Century, CLIX (April, 1956) 350-63; repr. en B. BERGONZI (ed.), T.S. Eliot. Four Quartets, 153-7.
- "Pound and Eliot: A Distinction", en Charles G. MARTIN, Eliot in Perspective, 62-82.
 - "Anglican Eliot", en A. Walton LITZ (ed.), Eliot in His Time, 181-96.
 - "Eliot in One Poet's Life", en A.D. MOODY (ed.), The Waste Land in Different Voices, 221-37.

- DAVIES, H.S., "Mistah Kurtz: He Dead", Sewanee Review, LXXIV, (Winter, 1966) 349-57.
- DAVISON, Richard Allan, "Hart Crane, Louis Untermeyer, and T.S. Eliot: A New Crane Letter", American Literature, XLIV (March, 1972) 143-5.
- DAY, John, The Parliament of Bees, en Nero and Other Plays, London, T. Fisher Unwin, 1904, 209-67.
- DAY, Robert A., "The "City Man" in The Waste Land: The Geography of Reminiscence", P.M.L.A., LXXX (June, 1965) 285-91.
- "Joyce's Waste Land and Eliot's Unknown God", Literary Monographs, IV, Madison, University of Wisconsin Press, 1971, 137-210, 218-26.
- DE LASANTA, Rodney, "The Bartenders in Eliot and Chaucer", Neuphilologische Mitteilungen, LXXII (1971) 60-1.
- DELAURA, David J., "The Place of the Classics in T.S. Eliot's Christian Humanism", en F. WILL (ed.), Hereditas: Seven Essays on the Modern Experience of the Classical, Austin, University of Texas, 1964, 153-97.
- "Pater and Eliot: The Origin of the "Objective Correlative", Modern Language Quarterly, XXVI (1965) 426-31.
 - "Echoes of Butler, Browning, Conrad and Pater in the Poetry of T.S. Eliot", English Language Notes, III (March, 1966) 211-21.
- DE STASIO, Marina, "Il mondo classico nella poesia di T.S. Eliot", Studi Americani, XV (1969) 201-44.
- DEY, Bishnu, "What Krishna Meant: An Essay on T.S. Eliot", Longmans Miscellany, 3 (1945) 57-70.
- DI PASQUALE, Pasquale, "Coleridge's Framework of Objectivity and Eliot's Objective Correlative", Journal of Aesthetics and Art Criticism, XXVI (Summer, 1968) 489-500.

- DIAZ Y DIAZ, Manuel C. (ed.), Satiricón, Barcelona, Alma Mater, 1968, 2 vols..
- DICK, Bernard F., "A Marlovian Source for Belladonna's Boudoir: The Waste Land 77-100", T.S. Eliot Newsletter, I (Spring, 1974) 2-3.
- "The Reflective Journey Toward Order: Essays on Dante, Wordsworth, Eliot and Others, by Marion Montgomery" (A Review), T.S. Eliot Newsletter, I (Fall, 1974) 15-6.
 - "The Overwhelming Question: A Study of the Poetry of T.S. Eliot, by Balachandra Rajan" (A Review), T.S. Eliot Review, III (1976) 59-62.
 - "Sartre and The Cocktail Party", Yeats Eliot Review, V, 1 (1978) 25-6.
- DIERICKX, J., "King and Archbishop: Henry II and Becket from Tennyson to Fry", Revue des Langues Vivantes, XXVIII (1962) 424-35.
- DIEZ DEL CORRAL; Luis, La Función del mito clásico en la Literatura contemporánea, Madrid, Gredos, 1957.
- DIGGLE, Margaret, "The Ancient Mariner and The Waste Land", Poetry: London, II (1944) 195, 205-8.
- DOBREE, Bonamy, "T.S. Eliot -- A Personal Reminiscence", Sevanee Review, LXXIV (Winter, 1966) 85-108.
- DOLAN, Paul Joseph, "Tradition in Modern Literary Criticism", Dissertation Abstracts, XXVII (Sept., 1966) 768A-769A.
- "Milton and Eliot: A Common Source", Notes & Queries, XIII (1966) 379-80.
 - "Ash-Wednesday: A Catechumenal Poem", Renascence, XIX (Summer, 1967) 198-207.
- DONKER, Marjorie, "The Waste Land and The Aeneid", P.M.L.A., LXXXIX (Jan., 1974) 164-73.
- DONOGHUE, Denis, The Third Voice. Modern British and American

Verse Drama, Princeton, Princeton University Press, 1959.

- "Eliot in Fair Colonus: The Elder Statesman", Studies, LXIII (Spring, 1959) 49-58.
 - "T.S. Eliot's Quartets: A New Reading", Studies, LIV (Spring, 1965) 41-62; repr. en B. BERGONZI (ed.), T.S. Eliot. Four Quartets, London, Macmillan, 1969, 212-38.
 - "The Word within a Word", en A.D. MOODY (ed.), The Waste Land in Different Voices, 185-201.
 - "On the Limits of a Language", Sewanee Review, LXXXV, 3 (July/Sept., 1977) 371-91.
 - "Eliot and the Criterion", en David NEWTON-DE MOLINA (ed.), The Literary Criticism of T.S. Eliot, 20-41.
- DORRIS, George E., "Two Allusions in the Poetry of T.S. Eliot", English Language Notes, II (Sept., 1964) 54-7.
- DOSTOIEVSKY, F., Le Crime et le châiment (Traduit du russe par Victor Derély), Paris, Plon, 1884, 2 vols..
- DOUGLAS, David C., English Historical Documents, II, 1042-1189, London, Eyre & Spottiswoode, 1953.
- DOYLE, Sir Arthur Conan, The Complete Sherlock Holmes Short Stories, London, John Murray, 1928.
- The Hound of the Baskervilles, London, John Murray, 1959.
- DOZIER, Thomas, "The Private World of T.S. Eliot", Life, XXXVIII (Jan. 11, 1965) 32.
- DRAIN, Richard, "The Waste Land: The Prison and the Key", en A.D. MOODY (ed.), The Waste Land in Different Voices, 29-45.
- DRAPER, R.P., "Recent Approaches to Eliot", Critical Quarterly, XX, 1 (Spring, 1978) 77-82.
- DREW, Elizabeth, T.S. Eliot. The Design of His Poetry, New York, Charles Scribner's Sons, 1949.
- "A Cooking Egg", Essays in Criticism, III (July, 1953) 353.

- DU SAUTOY, Peter, "Letter to the Editor: The Waste Land", T.L.S., 3642 (Dec. 17, 1971) 1580.
- DUWAY FAIREN, Tomas, "Eliot y la cultura", Cuadernos Hispanoamericanos, 18 (Nov./Dic., 1950) 451-8.
- DUFFY, John J., "T.S. Eliot's Objective Correlative: A New England Commonplace", New England Quarterly, XLII (March, 1969) 108-15.
- DUKES, Ashley, "T.S. Eliot in the Theatre", en R. MARCH (ed.), T.S. Eliot. A Symposium, 111-8.
- DUNN, Ian S., "Eliot's 'The Love Song of J. Alfred Prufrock'", Explicator, XXII (Sept., 1963) Item 1.
- DUNN, Peter, "The Waste Land", T.L.S., 3650 (Feb. 11. 1972)
- DUPARC, Jean, "T.S. Eliot et le sens de la réalité", Nouvelle Critique, 168 (Juillet/Août, 1965) 27-35.
- DURRELL, Lawrence, "The Other T.S. Eliot", Atlantic, CCXV, 5 (May, 1965) 60-4.
- DYSON, Peter J., "Words Heard: Prufrock Asks His Question", Yeats Eliot Review, V, 2 (1978) 33-5.
- EBERHART, Richard, "Homage to T.S. Eliot", Harvard Advocate, CXXV, 3 (Dec., 1938) 19.
- EDER, Doris L., "Great Tom: Notes Toward the Definition of T.S. Eliot, by T.S. Matthews" (A Review), T.S. Eliot Review, III (1976) 78-82.
- EDGERTON, Franklin, (Transl.), The Bhagavad Gītā, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1944, 2 vols..
- ELBAZ, Shlomo, "Auteur et traducteur face à face (A propos de la traduction par T.S. Eliot ^{d'Anabase} de St.-J. Perse)", Forum for Modern Language Studies, IX (1973) 269-92.
- ELIOT, Charlotte, Savonarola. A Dramatic Poem, London, R. Cobden-Sanderson, 1926.

- ELIOT, Valerie, "Letter to the Editor: Leah Laforge", T.L.S., LXIV, 3305 (July 1, 1965) 559.
- (ed.), The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound, London, Faber & Faber, 1971.
 - "Letter to the Editor: T.S. Eliot and 'The Waste Land'", T.L.S., 3714 (May 11, 1973) 529.
 - "Letter to the Editor: T.S. Eliot and 'The Waste Land'", T.L.S., 3715 (May 18, 1973) 556.
- ELIZALDE, Ignacio, "Thomas Stearns Eliot o el triunfo del espíritu", Razón y Fe, 151 (1955) 22-32.
- ELLIOTT, G.R., "T.S. Eliot and Irving Babbitt", American Review, VII, 4 (Sept., 1936) 442-54.
- ELLIOTT, Maurice, "Single Nature's Double Name: The Collectedness of the Conflicting in British and American Romanticism, by Raymond Benoit" (A Review), T.S. Eliot Review, II (Fall, 1975) 16-7.
- ELLIS, Peter G., "T.S. Eliot, F.H. Bradley, and Four Quartets", Research Studies, A Quarterly Publication of Washington State University, XXXVII (June, 1969) 93-111.
- ELLMANN, Richard, James Joyce, New York, O.U.P., 1965.
- "Yeats and Eliot", Encounter, XXV (July, 1965) 53-5.
 - (ed.), The Letters of James Joyce (vol. II and III), New York, The Viking Press, 1966.
 - Eminent Domain. Yeats among Wilde, Joyce, Pound, Eliot and Auden, London, O.U.P., 1970.
 - "The First Waste Land", en A.W. LITZ (ed.), Eliot in His Time, 51-66.
- ELYOT, Thomas, The Boke Named the Governour (ed. by Henry Herbert Stephen CROFT), London, C.K. Paul, 1880.
- EMPSON, William, "The Style of the Master", en R. MARCH (ed.),

T.S. Eliot. A Symposium, 35-7.

- "Eliot and Politics", T.S. Eliot Review, II (Fall, 1975) 3-4.

ENGEL, Claire Eliane, Esquisses Anglaises: Ch. Morgan, Graham Greene, T.S. Eliot, Paris, Ed. "Je Sers", 1949.

ESPEY, John J., "The Epigraph to T.S. Eliot's "Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar"", American Literature, XXIX (Winter, 1958) 483-4.

ETIEMBLE, Le mythe de Rimbaud. Bibliographie analytique et critique, Paris, Gallimard, 1954.

ETIENNE, F., Thomas Stearns Eliot, Ontmoetingen, Desclée de Brouwer, 1961.

ETTIN, Andrew V., "Milton, T.S. Eliot, and the Virgilian Vision", Genre, X, 2 (Summer, 1977) 233-58.

EURIPIDES, Alcestis, en Works (Transl. by A.S. Way), Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press & W. Heinemann, 1971 (first printed 1912), vol. IV, 404-507.

EVANS, David W., "T.S. Eliot, Charles Williams, and the Sense of the Occult", Accent, XIV (Spring, 1954) 148-55.

- "The Case Book of T.S. Eliot", Modern Language Notes, LXXI (Nov., 1956) 501.

EVERETT, Barbara, "'The Waste Land'", T.L.S., 3653 (March 3, 1972) 249.

- "In Search of Prufrock", Critical Quarterly, XVI, 2 (1974) 101-21.

EWEN, D.R., "Eliot, Bantock, and Education", T.S. Eliot Newsletter, I, 1 (1974) 7-9.

FABRICIUS, Johannes, The Unconscious and Mr. Eliot. A Study in Expressionism, Copenhagen, NYT Nordisk Forlag Arnold Busck, 1967.

- FAIRMAN, Patrice Shaw, La poesía de T.S. Eliot, Cuenca, Minerva, 1960.
- FASEL, Ida, "A "Conversation" between Faulkner and Eliot", Mississippi Quarterly, XX (Fall, 1967) 195-206.
- FEDER, Lillian, "Narcissus as Saint and Dancer", T.S. Eliot Review, III (1976) 13-9.
- FERRATE, Joan, Lectura de "La Terra Gastada", de T.S. Eliot, Barcelona, Ed. 62, 1977.
- FINNEGAN, Robert E., "Prufrock's "Magic Lantern" and Plato's "Cave"", Yeats Eliot Review, VI, 2 (1979) 19-21.
- FISH, Clifford J., "Eliot's "The Love Song of J. Alfred Prufrock"", Explicator, VIII (June, 1950) Item 62.
- FIUMI, Fausto, "T.S. Eliot: La Figlia Che Piange", Studi Americani, XV (1969) 245-80.
- "Virgilio e il classicismo di T.S. Eliot", Studi Americani, XVII (1971) 121-66.
- FLEISSNER, Robert F., "'Prufrock", Pater, and Richard II: Retracting a Denial of Princeship", American Literature, XXXVIII (March, 1966) 120-3.
- "Prufrock's "Ragged Claws"", English Studies, LIII (June, 1972) 247-8.
 - "The Browning of T.S. Eliot", T.S. Eliot Newsletter, I (Spring, 1974) 6-7.
 - "Prufrock Not the Polonius Type", Research Studies, XLIII, 4 (Dec., 1975) 262-3.
 - "Prufrock's Peach", Research Studies, XLIV, 2 (June, 1976) 121-5.
- FLINT, R.W., "The Four Quartets Reconsidered", en B. BERGONZI (ed.), T.S. Eliot. Four Quartets, 107-18.
- FLUCHERE, Henri, "Le dolce stil nuovo de T.S. Eliot", Lettres Françaises, 1066 (Fev. 4/10, 1965) 1, 6.

- FORSTER, E.M., "Letter to the Editor: D.H. Lawrence", Nation & Athenaeum, XLVII, 2 (April 12, 1930) 45.
- FORTENBERRY, George, "Prufrock and the Fool Song", Ball State University Forum, VIII (Winter, 1967) 51-4.
- FORTIN, René E., "Eliot's The Waste Land, 207-214", Explicator, XXI, 4 (Dec., 1962) Item 32.
- FOSTER, Genevieve W., "The Archetypal Imagery of T.S. Eliot", P.M.L.A., LX (1945) 567-85.
- FOSTER, Steven, "Relativity and 'The Waste Land': A Postulate", Texas Studies in Literature and Language, VII (Spring, 1965) 86-8; repr. en Jay MARTIN (ed.), A Collection of Critical Essays on "The Waste Land", 17-9.
- FOWLER, D.C., "The Waste Land: Mr. Eliot's Fragments", College English, XIV (Jan., 1953) 234-5.
- FOWLER, Douglas, "Eliot, Nabokov and the First Questions", Yeats Eliot Review, V, 2 (1978) 44-61.
- FOWLER, Russell T., "Krishna and the 'Still Point': A Study of the Bhagavad-Gita's Influence on T.S. Eliot's Four Quartets", Sewanee Review, LXXIX (Summer, 1971) 407-23.
- FWOLIE, Wallace, "Jorge Gillén, Marianne Moore, T.S. Eliot: Some Recollections", Poetry, XC (May, 1957) 103-9.
- La pureté dans l'art, Montreal, Ed. de l'Arbre, 1941.
 - "Baudelaire and Eliot: Interpreters of Their Age", Sewanee Review, LXXIV (Winter, 1966) 293-309; repr. en A. TATE (ed.), T.S. Eliot. The Man and His Work, 299-315.
- FOXALL, Edgar, "T.S. Eliot and Keith Douglas", T.L.S., 3570 (July 31, 1970) 854.
- FRANCK, Jacques, "T.S. Eliot: De la poésie et de quelques poètes", Revue Générale Belge, 2 (Fev., 1965) 112-7.
- FRANK, Armin P., "T.S. Eliot's Concept of Tradition and the American Background", Jahrbuch für Amerikastudien, XVI

(1971) 151-61.

- "Eliot and Babbitt: A Note on Influence", T.S. Eliot Newsletter, I (Fall, 1974) 7-9.
- and K.P.S. JOCHUM, T.S. Eliot Criticism in English, 1916-1965: A Supplementary Bibliography, YER Monographs Series, 1978.

FRANKLIN, Rosemary, "The Satisfactory Journey of Eliot's "Magus"", English Studies, XLIX (Dec., 1968) 559-61.

- "Death or the Heat of Life in the Handful of Dust?", American Literature, XLI (May, 1969) 277-9.

FRASER, G.S., "A Language by Itself", en R. MARCH (ed.), T.S. Eliot. A Symposium, 167-77.

- Ezra Pound, London, Oliver & Boyd, 1962.
- "W.B. Yeats and T.S. Eliot", en N. BRAYBROOKE (ed.), T.S. Eliot. A Symposium, 196-216.
- "T.S. Eliot. A Re-appraisal", Revue des Langues Vivantes, XXXIV (Dec., 1968) 551-66.
- "Poetic Politics" (A Review), T.S. Eliot Review, II (Spring, 1975) 4-7.
- "The Waste Land Revisited" (1953), Essays on Twentieth Century Poets, Leicester, Leicester University Press, 1977, 89-98.

FRAZER, J.G., The Golden Bough: Adonis, Attis, Osiris, London, Macmillan, 1914, 2 vols..

FREED, Lewis, T.S. Eliot: Aesthetics and History, La Salle (Illinois), The Open Court, 1962.

- "Eliot and Bradley: A Review", T.S. Eliot Review, III (1976) 29-58.

FREEDMAN, Morris, "Jazz Rhythms and T.S. Eliot", South Atlantic Quarterly, LI (1952) 423, 425, 427.

- "The Meaning of T.S. Eliot's Jew", South Atlantic Quarter-

ly, LV (April, 1956) 198-206.

FRENCH, Robert W., "T.S. Eliot's Personal Waste Land: Exorcism of the Demons, by James E. Miller, Jr." (A Review), Yeats Eliot Review, V, 2 (1978) 65-7.

FRIAR, Kimon and John Malcolm BRINNIN (ed.), Modern Poetry. American and British, New York, Appleton-Century-Crofts Inc., 1951.

FROST, A.C., "Donne and a Modern Poet", Cambridge Review, L (May 17, 1929) 449-50.

FROUDE, James Anthony, History of England from the Fall of Wolsey to the Death of Elizabeth, London, Longman, 1856-1870, 12 vols..

FRYE, Northrop, T.S. Eliot, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1968.

FUSSELL, B.H., "Structural Methods in Four Quartets", E.L.H., XXII (Sept., 1955) 212-41.

FUSSELL, Paul, "A Note on "The Hollow Men"", Modern Language Notes, LXV (April, 1950) 254-5.

- "The Gestic Symbolism of T.S. Eliot", E.L.H., XXII (Sept., 1955) 194-211.

GALAND, R., "T.S. Eliot and the Impact of Baudelaire", Yale French Studies, 6 (Dec., 1950) 27-34.

GALINSKY, Hans, Deutschland in der Sicht von D.H. Lawrence und T.S. Eliot, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1956.

GALLUP, Donald, "The "Lost" Manuscripts of T.S. Eliot", T.L.S., 3480 (Nov. 7, 1968) 1238-40; repr. en Bulletin of the New York Public Library, LXXII (Dec., 1968) 641-52.

- T.S. Eliot. A Bibliography, London, Faber & Faber, 1969.

- "T.S. Eliot and Ezra Pound: Collaborators in Letters", Atlantic, CCXXV (Jan., 1970) 48-62.

- "The T.S. Eliot Collection of the University of Texas at Austin, compiler A. Sackton" (A Review), T.S. Eliot Review,

II (Fall, 1975) 15.

GARDNER, Helen L., "Four Quartets: A Commentary", en B. RAJAN (ed.), T.S. Eliot. A Study of His Writings by Several Hands, 57-77.

- "The Comedies of T.S. Eliot", Sewanee Review, LXXIV (Winter, 1966) 153-75.
- T.S. Eliot and the English Poetic Tradition (Byron Foundation Lecture), The University of Nottingham, 1966.
- "The Landscapes of Eliot's Poetry", Critical Quarterly, X (Winter, 1968) 313-30.
- The Art of T.S. Eliot, London, Faber & Faber, 1972.
- (ed.), The New Oxford Book of English Verse 1250-1950, Oxford, Clarendon Press, 1972.
- The Waste Land 1972, Manchester, Manchester University Press, 1972.
- "The Waste Land", T.L.S., 3649 (Feb. 4, 1972) 128.
- "The Waste Land: Paris 1922", en A. Walton LITZ (ed.), Eliot in His Time, 67-94.
- The Composition of Four Quartets, London & Boston, Faber & Faber, 1978.

GAUTIER, Théophile, Emaux et Camées, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1916.

- Poésies Complètes, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1922, 2 vols..

GENT, Margaret, "The Drowned Phoenician Sailor: T.S. Eliot and William Morris", Notes & Queries, n.s., XVII (Feb., 1970) 50-1.

„ GEORGE, Arapurea G., T.S. Eliot: His Mind and Art, London, Asia Publishing House, 1963.

GERALDINE, Sister M., "The Rhetoric of Repetition in Murder in the Cathedral", Renascence, XIX (Spring, 1967) 132-41.

- GERARD, Sister Mary, "Eliot of the Circle and John of the Cross", Thought, XXXIV (Spring, 1959) 107-27.
- GERSTENBERGER, Donna, "The Saint and the Circle: The Dramatic Potential of an Image", Criticism, II, 4 (1960) 336-41.
- GERVAIS, Terence White, "T.S. Eliot and Asian Culture", Aryan Path, XXXVI, 10 (Oct., 1965) 453-6.
- GHOSH, Damayanti B., "Indian Thought in T.S. Eliot", Dissertation Abstracts International, XXXII (March, 1972) 5182A.
- GIANNONE, Richard J., "Eliot's "Portrait of a Lady" and Pound's "Portrait d'une Femme"", Twentieth Century Literature, V (1959) 131-4.
- GIBBONS, Tom, "The Waste Land Tarot Identified", Journal of Modern Literature, II (Nov., 1972) 560-5.
- GIBSON, William M., "Sonnets in T.S. Eliot's "The Waste Land"", American Literature, XXXII (1961) 465-66; repr. en Jay MARTIN (ed.), A Collection of Critical Essays on "The Waste Land", 32-3 (a fragment).
- GILBERT, Stuart (ed.), The Letters of James Joyce, London, Faber & Faber, 1957.
- GILES, Richard F., "A Note on "April"", T.S. Eliot Newsletter, I (Spring, 1974) 3.
- GILLIS, Everett A., "Hope for Eliot's Hollow Men?", P.M.L.A., LXXV, 5 (Dec., 1960) 635-7.
- "The Spiritual Status of Eliot's Hollow Men", Texas Studies in Language and Literature, II (1960) 464-75.
- GIROUX, Robert, "A Personal Memoir", Sewanee Review, LXXIV (Winter, 1966) 331-7.
- GISH, Nancy K., "The Meaning of the Incarnation in Two "Ariel Poems"", Michigan Academician, VI (Summer, 1973) 59-69.
- "The Progress of T.S. Eliot as Poet and Critic, by Jyoti

- Prakash Sen" (A Review), T.S. Eliot Newsletter, I (Fall, 1974) 17.
- "T.S. Eliot, Poet and Dramatist, by Joseph Chiari" (A Review), T.S. Eliot Review, II (Spring, 1975) 16-7.
- GLASER, Michael, "T.S. Eliot. The Influence of Bradley in His Poetry", Dissertation Abstracts International, XXXII (Sept., 1971) 1510A.
- GLAZIER, Lyle, "Eliot's The Waste Land, I, 24-30", Explicator, VIII, 4 (Feb., 1950) Item 26.
- GLECKNER, Robert F., "Eliot's "The Hollow Men" and Shakespeare's Julius Caesar", Modern Language Notes, LXXV (1960) 26-8.
- GLICKSBERG, Charles I., "The Journey That Must Be Taken: Spiritual Quest in T.S. Eliot's Plays", Southwest Review, XL (Summer, 1955) 203-10.
- GOHEEN, Robert F., "Burbank with a Baedeker", the Third Stanza: Thematic Intention through Classical Allusion", Sewanee Review, LXI (Winter, 1953) 109-19.
- GOLDSMITH, Oliver, The Vicar of Wakefield, en Selected Works (Chosen by Richard Garnett), Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1951.
- GONZALEZ ALEGRE, Ramón, "T.S. Eliot y la poesía con acción de "Asesinato en la Catedral"", Revista de Literatura, VIII, 15 (1955) 80-90.
- "La acción poética en el teatro de T.S. Eliot", Universidad (Zaragoza) XLIII, 1-2 (1966) 21-32.
- GONZALEZ PADILLA, María Enriqueta, "El Becket de Eliot o el análisis de la Santidad", Abside, XXIX (1965) 273-85.
- GOODWIN, K.L., The Influence of Ezra Pound, New York, O.U.P., 1966.
- GORDON, D.J., "T.S. Eliot's Use of Dante in "Little Gidding"",

- Cambridge Review, LXIV, 1567 (Feb. 13, 1943) 196, 198-9.
- GORDON, Lyndall, "The Waste Land Manuscript", American Literature, XLV (Jan., 1974) 557-70.
- Eliot's Early Years, Oxford, O.U.P., 1977.
- GOTTFRIED, Leon, "Death's Other Kingdom: Dantesque and Theological Symbolism in 'Flowering Judas'", P.M.L.A., LXXXIV (1969) 112-24.
- GOWDA, H.H. Anniah, "Four Quartets -- An Aspect of Indian Thought", Literary Half-Yearly, III (Jan., 1962) 21-7.
- GRAHAM, Desmond, "T.S. Eliot and Keith Douglas", T.L.S., 3573 (Aug. 21, 1970) 928.
- GRAHAM, Kenneth M., "La evolución del lenguaje poético desde Walt Whitman hasta T.S. Eliot", Arbor, XXV (1953) 412-24.
- GRAVES, Robert, "These Be Your Gods, O Israel!", Essays in Criticism, V (April, 1955) 129-50.
- "Letter to the Editor: The Silver Bough", Sunday Times (March 30, 1958) 4.
- GREEN, Brian, "Phlebas and Tiresias", Yeats Eliot Review, V, 1, (1978) 27.
- GREEN, Leonard O., "Materialist Readings in Modernism: T.E. Hulme and T.S. Eliot", Dissertation Abstracts International, XL, 8 (Feb., 1980) 4590A.
- GREENS, David Mason, The Waste Land. A Critical Commentary, New York, American RDM Corporation, 1965.
- GREENE, E.J.H., "Jules Laforgue and T.S. Eliot", Revue de Littérature Comparée, XXII (1948) 363-97.
- T.S. Eliot et la France, Paris, Boivin et Cie., 1951.
- GREGOR, Ian, "Eliot and Matthew Arnold", en Charles G. MARTIN (ed.), Eliot in Perspective, 267-78.
- GRENANDER, M.E., and K.S. Narayana RAO, "The Waste Land and The Upanishads: What Does the Thunder Say?", Indian Li-

terature, XIV, 1 (March, 1971) 85-98.

GRENZMANN, Wilhelm, Problemas y figuras de la literatura contemporánea, Madrid, Gredos, 1961.

GRIFFIN, Ernest G., "Pound in Perspective", T.S. Eliot's Newsletter, I (Fall, 1974) 13-5.

GRIFFITH, Clark, "Eliot's "Gerontion"", Explicator, XXI, 6 (Feb., 1963) Item 46.

GRIGSON, Geoffrey, "Leavis against Eliot", Encounter, XII (April, 1959) 68-9.

GROSS, Harvey, "Metuikos in London", Mosaic, VI, 1 (Fall, 1972) 143-55.

GROSS, John, "Eliot: From Ritual to Realism", Encounter, XXIV (March, 1965) 48-50.

GRUDIN, L., Mr. Eliot Among the Nightingales, Paris, Lawrence Drake, 1932.

GUARALDI, Antonella, "Fenomenologia y misticismo en T.S. Eliot", Folia Humanistica, I (1963) 1013-26.

GUHATHAKURTA, Jyotirmay, The Use of Classical Myths in the Plays of Swinburne, Bridges, Sturge Moore and T.S. Eliot, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in the University of London, Nov. 1966.

GUICHARD, L., Jules Laforgue et ses poésies, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

GUIDACCI, Margherita, Studi su Eliot, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1975.

GUIDI, Augusto, "Il classicismo di T.S. Eliot", Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri, Venezia, Neri Pozza, 1961, II, 507-17.

GUIDUBALDI, Egidio, "Il Dante di T.S. Eliot", La civiltà cattolica, CI, I, 2391 (genn., 1950) 269-80.

- "Eliot e Dante", La Fiera Letteraria (17-I-1965) 12.

- GUNTER, Bradley (compiled by), The Merrill Studies in The Waste Land, Columbus (Ohio), Charles E. Merrill Publishing Company, 1971.
- GUTTMANN, Allen, "From Browson to Eliot: The Conservative Theory of Church and State", American Quarterly, XVII, 3 (Fall, 1965) 483-500.
- GWYNN, Frederick L., "Sweeney Among the Epigraphs", Modern Language Notes, LXIX (Dec., 1954) 572-4.
- HAGER, Philip E., "T.S. Eliot's 'A Game of Chess': Another 'Source' of the Dressing Room Scene", Antigonish Review, I, 2 (1970) 91-3.
- HALDER, Santwana, "Bradley's 'Good Will' and Becket in Eliot's Murder in the Cathedral", Literary Criterion, XII (1977) 59-63.
- HALL, Donald, "T.S. Eliot" (Interview), The Paris Review, 21 (Spring/Summer, 1959) 47-70.
- "Ezra Pound: An Interview", The Paris Review, VII, 28 (Summer/Fall, 1962) 22-51.
- HALPER, Nathan, "Joyce and Eliot: A Tale of Shem and Shaun", Nation, CC (May 31, 1965) 590-5.
- "Joyce and Eliot", A Wake Newslitter, N.S., II (1965) n°3 3-10; n° 4, 17-23; n° 6, 22-6.
- HALVERSON, John, "Prufrock, Freud, and Others", Sewanee Review, LXXVI (Autumn, 1968) 571-88.
- HAMILTON, Ian, "A Critic's View", World Review, 9 (Nov., 1949) 23.
- "The Waste Land", en Charles G. MARTIN (ed.), Eliot in Perspective, 102-11.
- HANCHER, Michael, "The Adventures of Tiresias: France, Gournmont, Eliot", Modern Language Review, LXXIII (Jan., 1978) 29-37.

- HANNAY, A.H., "Letter to the Editor: The Perfect Critic", Athenaeum (July 30, 1920) 156.
- HANSEN, Erik A., "T.S. Eliot's "Landscapes"", English Studies, I (Aug., 1969) 363-79.
- HANZO, Thomas, "Eliot and Kierkegaard: "The Meaning of Happening" in The Cocktail Party", Modern Drama, III (1960) 52-9.
- HARDING, D.W., "T.S. Eliot, 1925-1935", Scrutiny, V (Sept., 1936) 171-6.
- "Little Gidding", Scrutiny, XI, 3 (Spring, 1943) 216-9.
 - "We Have Not Reached a Conclusion", Scrutiny, XI (1943) 216-9; repr. en B. BERGONZI (ed.), T.S. Eliot. Four Quartets, 64-8.
 - "A Newly Created Concept", en B. BERGONZI (ed.), T.S. Eliot. Four Quartets, 29-31.
 - "What the Thunder Said", en A.D. MOODY (ed.), The Waste Land in Different Voices, 15-28.
- HARDY, John Edward, "An Antic Disposition", Sewanee Review, LXV (Winter, 1957) 50-60.
- HARGROVE, Nancy D., "Landscape as Symbol in the Poetry of T. S. Eliot", Dissertation Abstracts International, XXXI (Jan., 1971) 3548A.
- HARMON, William R., "Braybrooke Refuted", T.S. Eliot Review, II (Spring, 1975) 3.
- "Eliot, Russell and The Hibbert Journal", T.S. Eliot Review, II (Fall, 1975) 8-9.
 - "T.S. Eliot's Raids on the Inarticulate", P.M.L.A., XCI, 3 (1976) 450-9.
 - "Visions of Perfection: Some Recurrent Figures in the Poems of Eliot and Pound", Yeats Eliot Review, V, 1 (1978) 18-20.

- HARRIS, Bernard, "This Music Crept by Me": Shakespeare and Wagner", en A.D. MOODY, (ed.), The Waste Land in Different Voices, 105-16.
- HARRIS, Daniel A., "Language, History and Text in Eliot's 'Journey of the Magi'", P.M.L.A., XCV, 5 (Oct., 1980) 838-56.
- HART, Jeffery P., "T.S. Eliot: His Use of Wycherley and Pope", Notes & Queries, IV (Sept., 1957) 389-90.
- "Frost and Eliot", Sewanee Review, LXXXIV (July/Sept., 1976) 425-47.
- HARTMAN, Charles O., "Condensation: the Critical Vocabulary of Pound and Eliot", College English, XXXIX, 2 (Oct., 1977) 179-90.
- HARVEY, C.J.D., A Complete Guide to T.S. Eliot's The Waste Land, Cape Town, Juta & Co., 1978.
- HASSAN, Ihab H., "French Symbolism and Modern British Poetry: with Yeats, Eliot and Edith Sitwell as Indices", Dissertation Abstracts, XIII (1953) 232-3.
- HATTON, Brian, "Musical Forms" in Poetry, Four Quartets, Yeats Eliot Review, VI, 2 (1979) 3-14.
- HAUSERMANN, H.W., L'Oeuvre poétique de T.S. Eliot, Montreux, Les Editions du Mois Suisse, 1940.
- "East Coker" by T.S. Eliot", English Studies, XXIII (Aug., 1941) 108-10.
- HAWKES, Terence, "That Shakespearian Rag", Essays and Studies, XXX (1977) 22-38.
- HAWKINS, Desmond, "Hamlet and T.S. Eliot", N.E.W. (July 20, 1939) 221-2.
- "The Pope of Russell Square", en R. MARCH (ed.), T.S. Eliot. A Symposium, 44-7.
- HEADINGS, Philip R., T.S. Eliot, New York, Twayne Pub., 1964.

- "The Question of Exclusive Art: Tolstoy and T.S. Eliot's The Waste Land", Revue des Langues Vivantes, XXXII (Jan./Fev., 1966) 82-95.
- "Among Three Worlds: Ward, Eliot and Dante" (A Review), T.S. Eliot Review, II (Fall, 1975) 11-4.
- HEATH-STUBBS, John, "We Have Heard the Key Turn", en R. MARCH, (ed.), T.S. Eliot. A Symposium, 236-42.
- HEILMAN, Robert B., "Alcestis and The Cocktail Party", Comparative Literature, V, 2 (Spring, 1953) 105-16.
- HERACLEITUS, On the Universe (Transl. by W.H.S. Jones), Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press & W. Heinemann, 1931.
- HERDECK, Donald E., "A New Letter by Ezra Pound about T.S. Eliot", Massachusetts Review, XII (Spring, 1971) 287-92.
- HESSE, Eva, "Letter to the Editor: 'The Waste Land'", T.L.S., 3772 (June 21, 1974) 671.
- HESSE, Hermann, Blick ins Chaos, Bern, Verlag Seldwyla, 1919.
- HEWES, Henry, "T.S. Eliot -- Confidential Playwright", Saturday Review, (Aug. 29, 1953) 26-8.
- "Broadway Postscript: Journey to Simplicity", Saturday Review, XLVIII (Jan. 23, 1965) 53-4.
- HEYWOOD, Christopher, "Lady Audley's Secret: A T.S. Eliot Source?", Review of English Studies, XXVII, 106 (1976) 182-8.
- HIDALGO, Pilar, "Aproximación a las Poesías reunidas de T. S. Eliot", Arbor, CII, 398 (Feb., 1979) 105-11.
- HIGINBOTHAM, R.N., "Objections to a Review of 'Little Gidding'", Scrutiny, XI (1943) 216-9; repr. en B. BERGONZI (ed.), T.S. Eliot. Four Quartets, 68-71.
- HILL, Brennan, "The Literary Criticism of T.S. Eliot: Its

- Source and Tenets", The Aylesford Review, VII (Summer, 1965) 95-101, 126.
- HIRAI, Masao, "T.S. Eliot and the Idea of Wisdom", en T.S. Eliot: A Tribute from Japan, 116-43.
- and E.W.F. TOMLIN (ed.), T.S. Eliot: A Tribute from Japan, Tokyo, Kenkyusha Press, 1966.
- HIRSH, David H., "T.S. Eliot and the Vexation of Time", Southern Review, III (July, 1967) 608-24.
- HIRSH, Foster L., "The Heart and the Journey: The Mingling of Orders in the Drama of Yeats and Eliot", Arizona Quarterly, XXVII (1971) 293-307.
- HOBBSBAUM, Philip, "Eliot, Whitman, and the American Tradition", Journal of American Studies, III (Dec., 1969) 239-264.
- HOCHWALD, Ilse E., "Eliot's Cocktail Party and Goethe's Wahlverwandtschaften", Germanic Review, XXIX (Dec., 1954) 254-9.
- HODGART, M.J.C., "Misquotation as Re-creation", Essays in Criticism, III (Jan., 1953) 28-38.
- HODIN, J.P., "T.S. Eliot on the Condition of Man Today: An Interview", Horizon, XII (July, 1945) 83-9.
- HOFFMAN, Frederick J., "T.S. Eliot. The Poet as Critic", Nation, CCIII (Oct. 3, 1966) 324-5.
- HOLDER, Alan, "The Lesson of the Master: Ezra Pound and Henry James", American Literature, XXXV (March, 1963) 71-9.
- "T.S. Eliot on Henry James", P.M.L.A., LXXIX (Sept., 1964) 490-7.
- Three Voyagers in Search of Europe. A Study of Henry James, Ezra Pound, and T.S. Eliot, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1966.

- HOLLAHAN, Eugene, "A Structural Dantean Parallel in Eliot's
"The Love Song of J. Alfred Prufrock", American Literature, XLII (March, 1970) 91-3.
- HOLLOWAY, John, "The Waste Land", Encounter, XXXI (Aug.,
1968) 73-9.
- HOLLOWAY, Julia B., "Haworth and The Waste Land", Yeats Eliot
Review, VI, 2 (1979) 22-3.
- HOMER, The Odyssey (Transl. by A.T. Murray), Cambridge (Mass.),
& London, Harvard University Press & W. Heinemann, 1974-75
(first printed 1919) 2 vols..
- HOPKINS, Kenneth, A Dull Head Among Windy Spaces: The Eliot
Cult, Norfolk, Warren House Press, 1976.
- HOUGH, Graham Goulder, Image and Experience. Studies in a
Literary Revolution, London, Gerald Duckworth, 1960.
- "Imagism and Its Consequences", en Robert E. KNOLL (ed.),
Storm Over the Waste Land, 98-121.
 - "Vision and Doctrine in Four Quartets", Critical Quarter-
ly, XV, 2 (Summer, 1973) 107-27.
 - "Dante and Eliot", Critical Quarterly, XVI, 4 (Winter,
1974) 293-305.
 - "The Poet as Critic", en David NEWTON-DE MOLINA (ed.),
The Literary Criticism of T.S. Eliot, 42-63.
- HOUGHTON, Walter, The Poetry of Arthur Hugh Clough, New Ha-
ven, Yale University Press, 1963.
- HOWARTH, Herbert, "T.S. Eliot's Criterion: The Editor and
his Contributors", Comparative Literature, XI, 2 (Spring,
1959) 97-110.
- " - "Eliot and Hofmannsthal", South Atlantic Quarterly, LIX
(1960) 500-9.
- HOWARTH, Herbert, "T.S. Eliot and the "Little Preacher"",
American Quarterly, XIII (Summer, 1961) 179-87.

- "Eliot and Milton: The American Aspect", University of Toronto Quarterly, XXX (1961) 150-62.
- Notes on Some Figures behind T.S. Eliot, London, Chatto & Windus, 1965.
- HOWELL, John Michael, "The Waste Land Tradition in the American Novel", Dissertation Abstracts, XXIV (Jan./Feb., 1964) 3337.
- HUDLESTON, Dom Roger, ^(ed.) Revelations of Divine Love Shewed to a Devout Ankers by Name Julian of Norwich, London, Burns & Oates, 1952 (2nd. ed.) (first published 1927).
- HULME, T.E., Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art, London, Kegan Paul, 1924.
- HUME, Robert A., Runaway Star. An Appreciation of Henry Adams, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1951.
- HUNGIVILLE, Maurice, "A Choice of Critics: T.S. Eliot's Edition of Kipling's Poetry", Dalhousie Review, LII (Winter, 1972/1973) 572-87.
- HUNT, John Dixon, "Broken Images": T.S. Eliot and Modern Painting", en A.D. MOODY (ed.), The Waste Land in Different Voices, 163-84.
- HUTCHERSON, R. Dudley, "El futuro de la obra poética de T.S. Eliot", Arbor, XXXIX (1958) 212-25.
- HUTCHINS, Patricia, James Joyce's World, London, Methuen, 1957.
- HUXLEY, Aldous, Crome Yellow, London, Chatto & Windus, 1974.
- HUXLEY, Julian (ed.), Aldous Huxley 1894-1963. A Memorial Volume, London, Chatto & Windus, 1965.
- HYNES, Sámuel, "The Trials of a Christian Critic", en David NEWTON-DE MOLINA (ed.), The Literary Criticism of T.S. Eliot, 64-88.
- ISAACS, J., "T.S. Eliot and Conan Doyle", T.L.S., 2556 (Jan.

25, 1951) 53.

- ISAACS, Jennifer I., "Eliot the Poet-Playwright as Seen in The Family Reunion", English, XVI (Autumn, 1966) 100-5.
- IRIBARREN BORGES, Ignacio, "A 50 años de "La tierra estéril". Notas bibliográficas", Revista Nacional de Cultura, XXXII (mayo/julio, 1972) 60-68.
- JACKEL, David, "The Literary Criticism of T.S. Eliot: New Essays Collected and Edited by David Newton-De Molina" (A Review), Yeats Eliot Review, V, 2 (1978) 68-70.
- JAMES, Henry, "The Jolly Corner", Fourteen Stories by Henry James, London, Rupert Hart-David, 1948, 434-73 .
- "The Beast in the Jungle", Fourteen Stories by Henry James, 382-433.
 - The Ambassadors, London, Dent & Sons, 1962.
 - "In the Cage", What Masie Knew, Edinburgh, Clark, s.a..
- JANOFF, Ronald W., "Eliot and Horace -- Aspects of the Intrinsic Classicist", Cithara, V, 1 (1965) 31-44.
- JENKINS, Harold, "Letter to the Eliot: T.S. Eliot and Keith Douglas", T.L.S., 3568 (July 16, 1970) 775.
- JENKINS, William D., "The Sherlockian Eliot", Baker Street Journal, XII (1962) 81-4, 128.
- JENNINGS, Elizabeth, "Articulate Music. A Study of the Mystical Content in the Plays and Four Quartets of T.S. Eliot", Every Changing Shape, London, Deutsch, 1961, 163-89.
- JENNINGS, Humphrey, "Eliot and Auden and Shakespeare", New Verse, 18 (Dec., 1935) 4-7.
- JHA, Akhileshwar, "T.S. Eliot and Christopher Fry: A Note on Possible Influence and Counter-Influence", Literary Criterion, VIII, 2 (1967) 46-54.
- JOHNSON, Maurice, "The Ghost of Swift in Four Quartets",

Modern Language Notes, LXIV (April, 1949) 273.

JOLIVET, Philippe, "Le personnage de Thomas Becket dans Der Heilige de C.F. Meyer, Murder in the Cathedral de T.S. Eliot et Becket ou l'honneur de Dieu de Jean Anouilh", Etudes Germaniques, XVI (1961) 235-41.

JONES, A.R., "Review: The Poet in the Poem: The Personae of Eliot, Yeats and Pound. By George T. Wright", Modern Language Review, LVI (1961) 601-2.

JONES, Dan L., "The Poetics of Ezra Pound and T.S. Eliot", Dissertation Abstracts International, XXXIV (Aug., 1973) 777A.

JONES, David E., The Plays of T.S. Eliot, London, Routledge & Kegan Paul, 1960.

JONES, E.E. Duncan, "Ash-Wednesday", en B. RAJAN (ed.), T.S. Eliot. A Study of his Writings by Several Hands, 37-56.

JONES, Genesis, Approach to the Purpose. A Study of the Poetry of T.S. Eliot, Hodder & Stoughton, 1964.

JONES, Florence, "T.S. Eliot Among the Prophets", American Literature, XXXVII, 3 (Nov., 1966) 285-302.

JONSON, Ben, Three Comedies: Volpone, The Alchemist, Bartholomew Fair, Penguin, 1977.

JOOST, Nicholas and Ann RISDON, "Sketches and Preludes: T.S. Eliot's "London Letters" in The Dial", Papers on Language and Literature, XII, 4 (Fall, 1976) 366-83.

JOSE de Jesús Nazareno, "Conocimiento y amor en la contemplación según San Juan de la Cruz", Revista de Espiritualidad, VIII (1949) 72-95.

JOYCE, James, Ulysses, Harmondsworth, Penguin Books, 1968.

JUAN de la Cruz, Obras, Madrid, Apostolado de la Prensa, 1954.

JUNGMAN, Robert E., "A Note on The Waste Land, l. 426", T.S.

Eliot Review, II (Fall, 1975) 9.

JYOTI, D.D., Mystical and "Transcendental" Elements in Some Modern English and American Writers in Relation to Indian Thought, Thesis Submitted for the Degree of Ph. D. in the University of London, 1957.

KAPLAN, Robert B. and Richard J. WALL, "Eliot's "Journey of the Magi"", Explicator, XIX, 2 (Nov., 1960) Item 8.

- "Eliot's "Gerontion"", Explicator, XIX, 6 (March, 1961) Item 36.

KASE SVESTKA, Beatriz S., Mechanical Elements as Dramatic Symbols in the Plays of T.S. Eliot, Santiago (Chile), Centro de Investigaciones Estéticas, 1965.

KAUL, R.K., "Rhyme and Blank Verse in Drama: A Note on T.S. Eliot", English, XV (Autumn, 1964) 96-9.

KEELEY, Edmund, "T.S. Eliot and the Poetry of George Seferis", Comparative Literature, VIII, 3 (Summer, 1956) 214-226.

KEMP, Lysander, "Eliot's The Waste Land, I, 49-50", Explicator, VII, 8 (June, 1949) Item 60.

- "Eliot's The Waste Land, I, 43-59", Explicator, VIII (Feb., 1950) Item 27.

KENNEDY, Andrew, "The Speaking "I" in Four Quartets", English Studies, LX, 2 (April, 1979) 166-75.

KENNER, Hugh, "Eliot's Moral Dialectic", Hudson Review, II (Autumn, 1949) 421-448.

- "For Other Voices", Poetry, XCIV (Oct., 1959) 36-40; repr. in T.S. Eliot. A Collection of Critical Essays, 187-91.

- The Invisible Poet: T.S. Eliot, London, Methuen, 1965.

- (ed.), T.S. Eliot. A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1962.

- "Eliot and the Tradition of the Anonymous", College English, XXVIII (May, 1967) 558-64.

- "Where the Penty Went", New Republic, CLXV (Nov. 13, 1971) 25-6.
- "The Urban Apocalypse", en A.W. LITZ (ed.), Eliot in His Time, 23-49.
- KENYON, Frederic G., ^(ed.) The Letters of E.B. Browning, London, Smith, Elder & Co., 1897, 2 vols..
- KERMODE, Frank, "Eliot's Dream", New Statesman (Feb. 19, 1965) 280-1.
- "A Babylonish Dialect", Sewanee Review, LXXIV (Winter, 1966) 225-37.
- KING, Bruce, "Prufrock and Marvell", T.S. Eliot Newsletter, I (Spring, 1974) 5-6.
- KINGSMILL, Hugh, "Goethe, Wordsworth, and Mr. Eliot", English Review, LVII (Dec., 1933) 667-70.
- KINSMAN, Robert S., "Eliot's The Hollow Men", Explicator, VIII (April, 1950) item 48.
- KIPLING, Rudyard, Barrack-Room Ballads and Other Verses, London, Methuen, 1903.
- The Works of Rudyard Kipling, London, Mac Millan, 1913-27, 26 vols..
- A Choice of Kipling's Prose, London, Macmillan, 1952.
- KIRK, Russell, "Following Eliot's Antique Drum", National Review, XXII (Jan. 13, 1970) 34.
- KISSANE, James, "Eliot's Wasteland and Masterman's Abyss", Yeats Eliot Review, VI, 1 (1979) 24-8.
- KITTREDGE, Selwyn, "Richard Aldington's Challenge to T.S. Eliot: The Background of Their James Joyce Controversy", James Joyce Quarterly, X, 3 (Spring, 1973) 339-41.
- KIVIMAA, Kirsti, Aspects in T.S. Eliot's Murder in the Cathedral, Turku, Turun Yliopisto, 1969.
- KLING, George L., "Joseph Brodsky's "Verses on the Death of

- T.S. Eliot", Russian Review, XXVII (April, 1968) 195-8.
- KNICKERBOCKER, William S., "Bellwether: an Exercise in Dis-
simulation", Sewanee Review, XLI (Jan./March, 1933) 64-
79.
- KNIGHT, G. Wilson, The Christian Renaissance, Toronto, Mac-
millan, 1933.
- "T.S. Eliot: Some Literary Impressions", Sewanee Review,
LXXIV (Winter, 1966) 239-55.
 - "T.S. Eliot", Neglected Powers, London, Routledge & Ke-
gan Paul, 1971, 368-98.
 - "The Waste Land", T.L.S., 3646 (Jan. 14, 1972) 40; 3648
(Jan. 28, 1972) 99; 3650 (Feb. 11, 1972) 156.
 - "Thoughts on The Waste Land", Denver Quarterly, VII, 2
(Summer, 1972) 1-13.
- KNIGHT, W.F. Jackson, Cumaeae Gates, Oxford, Blackwell,
1936.
- KNOLL, Robert Edwin, (ed.), Storm over the Waste Land, Fair
Lawn, N.J., Scott, Foresman & Co., 1964.
- KNOX, George A., "Quest for the Word in Eliot's Four Quar-
tets", Journal of English Literary History, XVIII (Dec.,
1951) 310-21.
- KNUST, Herbert, "Eliot's The Waste Land", Explicator, XXIII
(May, 1965) Item 74.
- "Sweeney Among the Birds and Brutes", Arcadia, II (1967)
204-17.
 - "The Artist, the King and 'The Waste Land': Richard Wag-
ner, Ludwig II, and T.S. Eliot", Dissertation Abstracts,
XXII (Jan./Feb., 1962) 2398.
 - "What's the Matter with One Eyed Riley", Comparative Li-
terature, XVII (Fall, 1965) 289-98.
 - "Tristan and Sosostreis", Revue de Littérature Comparée,

- XL (Apr./June, 1966) 235-45.
- KOCH, Vivienne, "Programme Notes on The Cocktail Party", Poetry Quarterly, II (Winter, 1949) 248-51.
- KOCH, Werner, "Un diálogo con T.S. Eliot", Eco, X (Nov., 1964) 81-7.
- KOHLI, Devindra, "Yeats and Eliot: The Magnitude of Contrast?", Quest, LVIII, 58 (1968) 42-6.
- KOJECKY, Roger, T.S. Eliot's Social Criticism, London, Faber & Faber, 1971.
- KOPPENHAVER, Allen John, "T.S. Eliot's Murder in the Cathedral: A Study", Dissertation Abstracts, XXV (Nov., 1964) 2983.
- KORG, Jacob, "Modern Art Techniques in 'The Waste Land'", Journal of Aesthetics and Art Criticism (1959/1960) 456-63; repr. en Jay MARTIN (ed.), A Collection of Critical Essays on "The Waste Land", 87-96.
- KRAMER, Dale, "Eliot's The Waste Land, 392-395", Explicator, XXIV, 8 (April, 1966) Item 74.
- KRAUSE, Sydney J., "Hollow Men and False Horses", Texas Studies in Literature and Language, II (Autumn, 1960) 368-77.
- KRIEGER, Murray, "The Critical Legacy of Matthew Arnold: Or the Strange Brotherhood of T.S. Eliot, I.A. Richards, and Northrop Frye", Southern Review, V (1969) 457-74.
- KUNA, Franz, El teatro de T.S. Eliot, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- KYD, Thomas, The Spanish Tragedy, London, E. Benn, 1964.
- KYLE, Lorraine Marie, "A Guide to the Major Criticism of T. S. Eliot", Dissertation Abstracts International, XL, 6 (Dec., 1979) 3290A.

- LA BELLE, JeniJoy, "Out of the Cradle Endlessly Robbing: Whitman, Eliot and Theodore Roethke", Walt Whitman Review, XXII, 2 (June, 1976) 75-84.
- LABOULLE, M.J.J., "T.S. Eliot and Some French Poets", Revue de Littérature Comparée (avril/juin, 1936) 389-99.
- LAFORGUE, Jules, Poésies Complètes, Paris, Editions de Cluny, 1943, 2 vols..
- LAKE, D.J., "T.S. Eliot's "Vita Nuova" and "Mi-Chemin": "The Sensus Historicus", Ariel, II, 1 (Jan., 1971) 43-57.
- LAL, P., (ed.), T.S. Eliot: Homage from India, Calcutta, Writers' Workshop, 1965.
- LALOU, René, "Regards sur le monde: A Londres avec Charles Morgan, T.S. Eliot, S. Spender", Les Nouvelles Littéraires (Nov. 15, 1945) 1, 6.
- LANGBAUM, Robert, "New Modes of Characterization in The Waste Land", en A. Walton LITZ, (ed.), Eliot in His Time, 95-128.
- LANMAN, Charles Rockwell, "Hindu Law and Custom as to Gifts", Anniversary Papers by Colleagues and Pupils of George Lyman Kittredge, Boston, Ginn, 1913, 1-14.
- LARBAUD, Valéry, "James Joyce", Nouvelle Revue Française, XVIII (avril, 1922) 385-409.
- LARISCH, Countess Marie, My Past, London, Eveleigh Nash, 1913.
- LAWLER, James R., "T.S. Eliot et Paul Valéry", Mercure de France, 1169 (1961) 76-101.
- LAWRENCE, D.H., The Rainbow, London, Martin Secker, 1930.
- "The Shadow in the Rose Garden", The Tales of D.H. Lawrence, London, Martin Secker, 1934, 126-37.
- The Complete Poems (ed. Vivian de Sola Pinto and Warren Roberts), London, Heinemann, 1972, 2 vols..

- LEACH, Elsie, "T.S. Eliot and the School of Donne", Costerus, III (1972) 163-80.
- "'Gerontion" and Marvell's "The Garden"', English Language Notes, XIII, 1 (Sept., 1975) 45-8.
- LEAR, Edward, The Complete Nonsense of Edward Lear, London, Faber & Faber, 1971.
- LEAVIS, F.R., "The Influence of Donne on Modern Poetry", Bookman, (March, 1931) 346-7.
- "Mr. Eliot, Mr. Wyndham Lewis, and Lawrence", Scrutiny, III, 2 (sept., 1934) 184-91.
 - "Reflections on the Above", Scrutiny, XI (1943) 261-7; repr. en B. BERGONZI (ed.), T.S. Eliot. Four Quartets, London, Macmillan, 1969, 71-80.
 - "Approaches to T.S. Eliot", Scrutiny, XV, 1 (Dec., 1947) 56-67.
 - New Bearings in English Poetry, London, Chatto & Windus, 1950.
 - "Mr. Eliot and Lawrence", Scrutiny, XVIII, 1 (June, 1951) 66-73.
 - "Letter to the Editor: Lawrence and Eliot", Scrutiny, XVIII, 2 (Autumn, 1951) 139-43.
 - English Literature in Our Time & the University, London, Chatto & Windus, 1969.
 - "Eliot's Classical Standing", Lectures in America, London, Chatto & Windus, 1969, 29-55.
 - "'English" -- Unrest and Continuity", T.L.S., 3509 (May 29, 1969) 569-72.
 - "T.S. Eliot and the Life of English Literature", Massachusetts Review, X (Winter, 1969) 9-34.
 - "Letter to the Editor: Eliot and Pound", T.L.S., 3574 (Aug. 28, 1970) 951; 3576 (Sept. 11, 1970) 998.

- Letters in Criticism, London, Chatto & Windus, 1974.
- LEBOIS, A., "T.S. Eliot, les Imagistes et Jean de Boschère", Revue de Littérature Comparée, XXVI (1952) 365-79.
- LE BRETON, Georges, "T.S. Eliot et la dialectique d'Héraclite", Mercure de France, 1217 (Mars, 1965) 518-23.
- LE BRUN, Philip, "T.S. Eliot and Henri Bergson", Review of English Studies, XVIII (May, 1967) 149-61; XVIII (Aug., 1967) 274-86.
- LEE, Jae Ho, "Alexander Pope in Eliot's "East Coker"", Notes & Queries, X (Oct., 1963) 381.
- LEE, Young G., "Other Echoes: Source Studies on the Poetry and Plays of T.S. Eliot", Dissertation Abstracts International, XXXI (Feb., 1971) 4125A.
- LEES, F.N., "T.S. Eliot and Nietzsche", Notes & Queries, XI (Oct., 1964) 386-7.
- "Mr. T.S. Eliot's Sunday Morning Satura, Petronius and The Waste Land", Sevanee Review, LXXIV (Winter, 1966) 339-48.
- "Noah and The Waste Land", Critical Quarterly, XXIII (Spring, 1981) 80.
- LEHMANN, John, "T.S. Eliot Talks about Himself and the Drive to Create", New York Times Book Review (Nov. 29, 1953) 5.
- LEIGHTON, Lawrence, "Eliot and Dante", Hound & Horn, III, 3 (April, 1930) 442-4.
- LEITCH, Vincent B., "Religious Desolation in the Poetry of Southwell, Herbert, Hopkins and Eliot", Dissertation Abstracts International, XXXIV (July, 1973) 278A.
- LELIEVRE, F.J., "Parody in Juvenal and T.S. Eliot", Classical Philology, LIII (Jan., 1958) 22-6.
- LE MASTER, J.R., "Stevens and Eliot on the Mind of the Poet", Forum, XX, 3 (1972) 27-30.

- LEVIN, Harry, "The Ivory Gates", Yale French Studies, XIII (Spring/Summer, 1954) 17-29.
- The Question of Hamlet, London, 1959.
 - "Othello and the Motive-Hunters", Centennial Review, VIII, 1 (Winter, 1964) 1-16.
 - Ezra Pound, T.S. Eliot, and the European Horizon, The Taylorian Lecture for 1974, Oxford, Clarendon Press, 1975.
- LEVÝ, Jiří, "Synthesis of Antitheses in the Poetry of T.S. Eliot", Essays in Criticism, II (Oct., 1952) 434-43.
- LEVY, William T., ^{and V.A. SHERLE} Affectionately, T.S. Eliot. The Story of a Friendship: 1947-1965, London, Dent, 1968.
- LEWIS, Arthur O., "Eliot's Four Quartets: Burnt Norton IV", Explicator, VIII (Nov., 1949) Item 9.
- LEWIS, C.S., The Literary Impact of the Authorized Version, London, Athlone Press, 1950.
- LEWIS, Janet E.O., "The Wasteland Theme in James Joyce's Ulysses", Dissertation Abstracts International, XXXII (April, 1972) 5796-7A.
- LEWIS, Janet, "Joyce's Waste Land and Eliot's Unknown God, by Robert Adams Day" (A Review), T.S. Eliot Newsletter, I (Spring, 1974) 9-10.
- LEWIS, Wyndham, Blasting and Bombardiering, London, Eyre & Spottiswoode, 1937.
- "Early London Environment", en Richard MARCH (ed.), T.S. Eliot. A Symposium, 24-34; en Hugh KENNER (ed.), T.S. Eliot. A Collection of Critical Essays, 28-35.
- LICEAGA, Elvira J., Emotion in Poetry, Buenos Aires, English Pamphlet Series, 1942.
- LICHT, Merete, "What is the Meaning of Happening", Orbis Litterarum, XIV (Winter, 1959) 19-32.
- LIDDELL, Robert, A Treatise on the Novel, London, Jonathan

Cape, 1947.

LIGHTFOOT, Marjorie J., "Purgatory and The Family Reunion: In Pursuit of Prosodic Description", Modern Drama, VII (1964) 256-66.

- "Charting Eliot's Course in Drama", Educational Theatre Journal, XX (May, 1968) 187-97.

LITTLE, Roger, "T.S. Eliot and Saint-John Perse", Arlington Quarterly, II, 2 (Autumn, 1969) 5-17.

LITZ, A. Walton, "Pound and Eliot on Ulysses: The Critical Tradition", James Joyce Quarterly, X (Fall, 1972) 5-18.

- (ed.), Eliot in His Time, London, O.U.P., 1973.

- "The Waste Land Fifty Years After", Eliot in His Time, 3-22.

LOBB, Randolph E., "T.S. Eliot and the English Critical Tradition", Dissertation Abstracts International, XXXV (Dec., 1974) 3750A.

LOCKE, Frederick W., "Dante and T.S. Eliot's Prufrock", Modern Language Notes, LXXVIII (1963) 51-9.

LOCKE, James R., "Clough's Amours de Voyage: A Possible Source for "The Love Song of J. Alfred Prufrock", Western Humanities Review, XXIX (Winter, 1975) 55-66.

LOGUE, Christopher, "Letter to the Editor: Classic Inhumanism", T.L.S., 2897 (Sept. 6, 1957) 533.

LOJLINE-MORELEC, Monique, "Persistance et avatars d'un mythe dans la poésie de T.S. Eliot", Etudes Anglaises, XXXI année, 1 (Jan./Mars, 1978) 10-25.

LORCH, Thomas M., "The Relationship between Ulysses and The Waste Land", Texas Studies in Literature and Language, VI (Summer, 1964) 123-33.

LOTRINGER, Sylvère, "T.S. Eliot à rebours", Lettres Françaises, 1066 (Fev. 4/10, 1965) 6-7.

- LOUCKS, James F., "A Second Browning Allusion in Eliot's
"Burbank" Poem", Notes & Queries, CCXXI (Jan., 1976)
18-9.
- "T.S. Eliot's "A Cooking Egg": An Echo from Thomas Hood",
Notes & Queries, CCXXI (July, 1976) 299-300.
- LOW, Anthony, "The Friendly Dog: Eliot and Hardy", American
Notes & Queries, XII, 7 (March, 1974) 106-8.
- LU, Fei-pai, T.S. Eliot: The Dialectical Structure of His
Theory of Poetry, Chicago & London, University of Chi-
cago Press, 1966.
- LUCAS, F.L., "The Waste Land", New Statesman, XXII (Nov. 3,
1923) 116-7; repr. en B. GUNTER (ed.), The Merrill
Studies in The Waste Land, 28-33.
- LUCAS, John and William MYERS, "The Waste Land Today", Es-
says in Criticism, XIX (April, 1969) 193-209.
- LUCIAN, "Zeuxis or Antiochus" (Transl. K. Kilburn), Works,
London & Cambridge (Mass.), W. Heinemann & Harvard Uni-
versity Press, 1968 (first printed 1959), vol. VI, 153-
69.
- LUCY, Seán, T.S. Eliot and the Idea of Tradition, London,
Cohen & West, 1960.
- LUND, Mary G., "Homesteading in The Waste Land: The Populous
Legacy of T.S. Eliot", Southwest Review, LI (Spring,
1966) 101-9.
- LUTHY, Melvin J., "The Case of Prufrock's Grammar", College
English, XXXIX (March, 1978) 841-3.
- LYLY, John, The Complete Works, Oxford, Clarendon Press,
1902, 3 vols.
- LYMAN, Dean B., "Aiken and Eliot", Modern Language Notes,
LXXI (May, 1956) 342-3.
- MACCOBY, H.Z., "'The Family Reunion' and Kipling's 'The

- House Surgeon", Notes & Queries, XV (Feb., 1968) 48-50.
- "A Commentary on "Burnt Norton", I", Notes & Queries, XV (Feb., 1968) 50-6.
 - "Difficulties in the Plot of "The Family Reunion", Notes & Queries, n.s., XV (Aug., 1968) 296-302.
 - "A Commentary on "Burnt Norton", II", Notes & Queries, n.s., XVII (Feb., 1970) 53-9.
 - "A Commentary on "Burnt Norton", III, IV and V", Notes & Queries, XVII (Dec., 1970) 458-64.
 - "The Waste Land", T.L.S., 3642 (Dec. 17, 1971) 1580-1.
- MAC CARTHY, Desmond, "New Poets, T.S. Eliot", New Statesman & Nation, XVI (Jan. 8, 1921) 418-20; repr. en Criticism, New York, Putnam, 1932, 89-97.
- "Milton & Mr. Eliot's Criticism", Sunday Times, 5997 (March 20, 1938) 6.
- MAC GREEVY, Thomas, Thomas Stearns Eliot, London, Chatto & Windus, 1931.
- MAC INTYRE, J., "A Source for the Rose-Fires in Four Quartets", Yeats Eliot Review, V, 2 (1978) 36-8.
- MAC NEICE, Louis, Modern Poetry: A Personal Essay, London, O.U.P., 1938.
- MAC NIVEN, Ian S., "Hart Crane and T.S. Eliot on the Modern City", Revista de la Universidad de Costa Rica, XXXVI (1973) 63-73.
- MC CANN, Abbot Justin (ed.), The Cloud of Unknowing, London, Burns Oates, 1952.
- MC CARTHY, Harold B., "T.S. Eliot and Buddhism", Philosophy East and West, II, 1 (April, 1952) 31-55.
- MC CARTHY, Patrick A., "Eliot's Murder in the Cathedral", Explicator, XXXIII (1974) Item 7.
- MC CLANAHAN, Billie F., "A Surprising Source for Belladonna",

- T.S. Eliot Review, II (Spring, 1975) 2.
- MC CONNELL, Daniel J., "The Heart of Darkness in T.S. Eliot's
"The Hollow Men", Texas Studies in Literature and Lan-
guage, IV (Summer, 1962) 141-53.
- MC CORD, Howard, "The Wryneck in The Waste Land", Classical
Journal, VI (March, 1965) 270-1.
- MC CREADIE, Marsha A., "T.S. Eliot and the Romantic Poets.
A Study of the Similar Poetic Themes and Methods Used by
Eliot and Wordsworth, Coleridge, Keats, Byron, and Shel-
ley", Dissertation Abstracts International, XXXIV (June,
1974) 7713-4A.
- MC CREERY, J. M., "The Centrality of Redemption in T.S. Eliot's
Plays", Dissertation Abstracts International, XL, 6 (Dec.,
1979) 3283A.
- MC ELDERRY, Bruce R., "Eliot's 'Shakespearean Rag'", American
Quarterly, IX (1957) 185-6.
- "T.S. Eliot on Poe", Poe Newsletter, II, 2 (April, 1969)
32-3.
- MC FARLANE, J.W., "The Tiresian Version", Durham University
Journal, XVIII, 3 (June, 1957) 109-15.
- MC LAUHLAN, Juliet, "Allusion in The Waste Land", Essays in
Criticism, XIX (1969) 454-60.
- MC LUHAN, Marshall, "Empedocles and T.S. Eliot", en Helle
LAMBRIDIS, Empedocles, Alabama, University of Alabama Press,
1976, VI-XV.
- MAGNY, Claude Edmonde, "A Double Note on T.S. Eliot and James
Joyce", en R. MARCH (ed.), T.S. Eliot. A Symposium, 208-17.
- MAHAFFEY, Vicki, "'The Death of Saint Narcissus' and 'Ode':
Two Suppressed Poems by T.S. Eliot", American Literature,
L, 4 (Jan., 1979) 604-12.
- MAJOR, John M., "Eliot's 'Gerontion' and As You Like It", Mo-

Modern Language Notes, LXXIV (Jan., 1959) 28-31.

MALAWSKY, Bery Y., "T.S. Eliot: A Check-List: 1952-1964",
Bulletin of Bibliography, XXV (May/Aug., 1967) 59-61, 69.

MALEKIN, P., "Letter to the Editor: The Waste Land", T.L.S.,
3716 (May 25, 1973) 587.

- "Letter to the Editor: The Waste Land", T.L.S., 3721 (June
29, 1973) 749.

MANKOWITZ, Wolf, "Notes on 'Gerontion'", en B. RAJAN (ed.),
T.S. Eliot. A Study of His Writings by Several Hands, 129-
38.

MARCH, Richard and TAMBIMUTTU (ed.), T.S. Eliot: A Symposium,
London, Editions Poetry London, 1948.

MARCUS, Phillip L., "T.S. Eliot and Shakespeare", Criticism,
IX (1967) 63-79.

MARGOLIS, John D., T.S. Eliot's Intellectual Development:
1922-1939, Chicago, University of Chicago Press, 1972.

MARKS, Emerson R., "T.S. Eliot and the Ghost of S.T.C.",
Sewanee Review, LXXII (1964) 262-80.

MARLOWE, Christopher, Plays, London, Dent & Sons, 1938.

MARSH, Florence, "The Ocean-Desert: The Ancient Mariner and
The Waste Land", Essays in criticism, IX (July, 1959) 126-
33.

MARTIN, Charles G., ^(ed.) Eliot in Perspective. A Symposium, London,
Macmillan, 1970.

MARTIN, Jay, (ed.), A Collection of Critical Essays on "The
Waste Land", Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice Hall,
1968.

- "T.S. Eliot's The Waste Land", en A Collection of Critical
Essays on "The Waste Land", 1-14.

MARTIN, Mildred, A Half-century of Eliot Criticism (An An-
notated Bibliography of Books and Articles in English,

- 1916-1965), Lewisburg, Bucknell University Press, 1973.
- MARTIN, Percival W., Experiment in Depth. A Study of the Work of Jung, Eliot and Toynbee, London, Routledge & Kegan Paul, 1955.
- MARTIN, Philip M., Mastery and Mercy, London, O.U.P., 1957.
- MARTIN, W.R., "A Possible Source for Eliot's 'Triumphal March'", T.S. Eliot Newsletter, I (Fall, 1974) 2-3.
- MARTINEZ DIAZ DE VIVAR, Dora, The Auditory Imagination, Buenos Aires, English Pamphlet Series, 1942.
- MARTINEZ MENCHEN, Antonio, "Una lírica de la cultura (T.S. Eliot)", Cuadernos Hispanoamericanos, LXXI (Julio, 1967) 47-81.
- MARTZ, Louis L., "The Wheel and the Point: Aspects of Imagery and Theme in Eliot's Later Poetry", Sewanee Review, LV (Winter, 1947) 126-47.
- "Donne and the Meditative Tradition", Thought, XXXIV, 133 (Summer, 1959) 269-78.
- MASTERS, Charlie, "Some Observations on 'Burnt Norton'", American Prefaces, VI (Winter, 1941) 99-112; (Spring, 1941) 212-31.
- MATERER, Timothy, "Wyndham Lewis's Portraits of T.S. Eliot", T.S. Eliot Newsletter, I (Spring, 1974) 4.
- "A Note on T.S. Eliot's 'A Cooking Egg'", T.S. Eliot Review, II (Spring, 1975) 3.
- Vortex: Pound, Eliot and Lewis, Ithaca & London, Cornell University Press, 1979.
- MATTEUCCI, Benvenuto, "La Madonna in Thomas Stearns Eliot", Humanitas, IX (1954) 527-46.
- MATTHEWS, T.S., "Mr. Eliot Turns to Comedy". Life, XXXVI, 5 (Feb. 1, 1954) 62, 64.
- Great Tom. Notes Towards the Definition of T.S. Eliot, Lon-

don, Weidenfeld & Nicolson, 1974.

MATTHIESSEN, F.O., The Achievement of T.S. Eliot, London, O.U.P., 1935, 1947.

MAXWELL, Desmond E.S., The Poetry of T.S. Eliot, London, Routledge & Kegan Paul, 1952.

- "T.S. Eliot's Social Criticism, by Roger Kojecky", T.S. Eliot Newsletter, I (Spring, 1974) 10-11.

- "What the Thunder Really Said: A Retrospective Essay on the Making of The Waste Land, by Anne C. Bolgan" (A Review), T.S. Eliot Newsletter, I (Fall, 1974) 16.

MAXWELL, J.C., "Flaubert in The Waste Land", English Studies, XLIV (1963) 279.

- "The Dry Salvages": A Possible Echo of Graham Greene", Notes & Queries, XI, n.s., (1964) 387.

- "Gareth and Lynette" and "The Waste Land", Notes & Queries, CCXV (Dec., 1970) 458.

MAYHEAD, R., "Donne Reconsidered", Scrutiny, XVIII, 3 (Winter, 1951/1952) 241-4.

MAYO, E.L., "The Influence of Ancient Hindu Thought on Walt Whitman and T.S. Eliot", Aryan Path, XXIX, 4 (April, 1958) 167-77.

MEAD, David G., "Arms and the Man: A Note on 'Prufrock'", Yeats Eliot Review, V, 1 (1978) 21.

MELCHIORI, Giorgio, "The Waste Land and Ulysses", English Studies, XXXV (April, 1954) 56-68.

- "The Lotus and the Rose", English Miscellany, V (1954) 203-16.

„ - "Eliot and Apollinaire", Notes & Queries, XI, n.s. (1964) 385-6.

- The Tightrope Walkers, London, Routledge & Kegan Paul, 1956.

- MENDILOW, A.A., "T.S. Eliot's "Long Unlovely Street"", Modern Language Review, LXIII (April, 1968) 320-31.
- MERCHANT, W.M., "The Verse Drama of Eliot and Fry", Die Neueren Sprachen, III (1955) 97-106.
- MERRITT, James D., "T.S. Eliot's The Waste Land, 74-75", Explicator, XXIII, 4 (Dec., 1964) Item 31.
- MESTERTON, Erik, The Waste Land: Some Commentaries, Chicago, Argus Book Shop, 1943.
- MEYER, Christine, "Eliot's "The Hippopotamus"", Explicator, VIII, 1 (Oct., 1949) Item 6.
- "Some Unnoted Religious Allusions in T.S. Eliot's "The Hippopotamus", Modern Language Notes, LXVI, 4 (April, 1951) 241-5.
- MIDDLETON, Thomas, The Works of Thomas Middleton (ed. A.H. Bullen), London, John C. Nimmo, 1885-6, 8 vols..
- MILLER, James E., "Whitman and Eliot: The Poetry of Mysticism", Southwest Review, XLIII (Spring, 1958) 113-23.
- T.S. Eliot's Personal Waste Land. Exorcism of the Demons, Pennsylvania State University Press, 1977.
- MILLER, Joseph Hillis, Poets of Reality. Six Twentieth-Century Writers, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1966.
- MILLER, Milton, "What the Thunder Meant", Journal of English Literary History, XXXVI (June, 1969) 440-54.
- MILLER, Stephen, "Studies in the Idea of the City in Western Literature", Dissertation Abstracts International, XXXI (May, 1971) 6018A.
- MILLER, Vincent, "Eliot's Submission to Time", Sewanee Review, LXXXIV (July/Sept., 1976) 448-64.
- MILNER, Max, Littérature Française: Le Romantisme I:1820-1843, Paris, Arthaud, 1973.

- MILTON, John, Poetical Works, London, O.U.P., 1966.
- MILWARD, Peter, A Commentary on T.S. Eliot's Four Quartets, Tokyo, The Hokuseido Press, 1968.
- MIZENER, Arthur, "To Meet Mr. Eliot", Sewanee Review, LXV (Winter, 1957) 34-49.
- MOAKLEY, Gertrude, "The Waite-Smith "Tarot". A Footnote to "The Waste Land"", Bulletin of the New York Public Library, LVIII (1954) 471-5.
- MOFFA, Marisa, "Ibsen e The Elder Statesman", Studi Americani, VIII (1962) 201-11.
- MOHRT, Michel, "T.S. Eliot, ce Baudelaire anglais", Figaro Littéraire, XX (Jan. 7/13, 1965) 4.
- MONROE, Harriet, "A Contrast: The Waste Land by T.S. Eliot. The Box of God by Lew Sarrett", en B. GUNTER (ed.), The Merrill Studies in The Waste Land, 19-22.
- MONTEIRO, George, "Eliot's "Gerontion", 67-75", Explicator, XVIII (Feb., 1960) Item 30.
- "Christians and Jews in "Mr. Eliot's Sunday Morning Service"", T.S. Eliot Review, III (1976) 20-2.
- MONTGOMERY, Marion, "Eliot, Wordsworth, and the Problem of Personal Emotion in the Poet", Southern Humanities Review, II (1968) 185-97.
- T.S. Eliot. An Essay on the American Magus, Athens, University of Georgia Press, 1969.
- "Emotion Recollected in Tranquility: Wordsworth's Legacy to Eliot, Joyce, and Hemingway", Southern Review, VI (1970) 710-21.
- " - "Beyond Pound's Quarrel with Eliot's Text", Georgia Review, XXVI (Winter, 1972) 415-25.
- "Memory and Desire in Eliot's "Preludes"", South Atlantic

- Bulletin, XXXVIII (May, 1973) 61-5.
- "Through a Glass Darkly: Eliot and the Romantic Critics", Southwest Review, LVIII (Autumn, 1973) 327-35.
 - "Eliot and the Particle Physicist: The Merging of Two Cultures", Southern Review, X, 3 (July, 1974) 583-9.
 - "The Shifting Sands of Ego and the Rock: Eliot's and Whitehead's 'Romantic' Quest", T.S. Eliot Newsletter, I (Fall, 1974) 9-13.
- MOODY, A.D., "Broken Images/Voices Singing", Cambridge Quarterly, VI (1972) 45-56.
- Thomas Stearns Eliot: Poet, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
 - (ed.), The Waste Land in Different Voices, London, Arnold, 1974.
 - "To Fill All the Desert with Inviolable Voice", en The Waste Land in Different Voices, 47-66.
- MOORMAN, Charles, "Myth and Organic Unity in The Waste Land", South Atlantic Quarterly, LVII (Spring, 1958) 194-203.
- Arthurian Triptych: Mythic Material in Charles Williams, C.S. Lewis, and T.S. Eliot, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1960.
- MORDELL, Albert, "Letter to the Editor: Classic Inhumanism", T.L.S., 2899 (Sept. 20, 1957) 561.
- MORISON, Samuel Eliot, "The Dry Salvages and the Thacher Shipwreck", American Neptune, XXV (Oct., 1965) 233-47.
- MORLEY, F.V., "T.S. Eliot as a Publisher", en R. MARCH (ed.), T.S. Eliot. A Symposium, 60-70.
- MORLEY, Frank, "A Few Recollections of Eliot", Sewanee Review, LXXIV (Winter, 1966) 110-3.
- MORRIS, David, The Poetry of Gerard Manley Hopkins and T.S. Eliot in the Light of the Donne Tradition, Bern, Arnaud

Druck, 1953.

MORRIS, G.L.K., "Marie, Marie, Hold on Tight", Partisan Review, XXI (March/April, 1954) 231-3; repr. en Hugh KENNER (ed.), T.S. Eliot. A Collection of Critical Essays, 86-8.

MORRIS, Robert L., "Eliot's "Game of Chess" and Conrad's "The Return", Modern Language Notes, LXV, 6 (June, 1950) 422-3.

MORRIS, William, The Life and Death of Jason, Oxford, Clarendon Press, 1914.

MORRISSETTE, Bruce A., "T.S. Eliot and Guillaume Apollinaire", Comparative Literature, V (Summer, 1953) 262-8.

MORSE, J.I., "T.S. Eliot in 1921: Toward the Dissociation of Sensibility", Western Humanities Review, XXX (Winter, 1976) 31-40.

MOTOLA, Gabriel, "The Waste Land: Symbolism and Structure", Literature and Psychology, XVIII, 4 (1968) 205-12.

- "The Mountains of The Waste Land", Essays in Criticism, XIX (Jan., 1969) 67-9.

MOUNTAIN, John A., "The Search for an Absolute: The Influence of F.H. Bradley on T.S. Eliot", Dissertation Abstracts International, XXXI (Jan., 1971) 3558A.

MOWRER, Edgar Ansel, This American World, London, Faber & Gwyer, 1928.

MOYNIHAN, William T., "The Goal of the Waste Land Quest", Renaissance, XIII, 1 (Autumn, 1960) 175-6.

MUDFORD, P.G., "Sweeney Among the Nightingales", Essays in Criticism, XIX (July, 1969) 285-91.

.. - "T.S. Eliot's Plays and Tradition of High Comedy", Critical Quarterly, XVI (Summer, 1974) 127-42.

MUÑOZ, J.A., "Sobre los poemas recientes de T.S. Eliot", Arbor, XV (1950) 89-94.

- "T.S. Eliot", Revista de Occidente, 26 (1965) 227-32.
- MURRAY, Christopher D., "A Source for "Prufrrock"?", Yeats Eliot Review, V, 1 (1978) 24.
- MUSACCHIO, George L., "A Note on the Fire-Rose Synthesis of T.S. Eliot's Four Quartets", English Studies, XLV (June, 1964) 238.
- MUSGROVE, Sydney, T.S. Eliot and Walt Whitman, Wellington, New Zealand University Press, 1952.
- MUSURILLO, Herbert, "A Note on The Waste Land, pt. IV", Classical Philology, LI (1956) 174-5.
- MYERS, William, "Allusion in The Waste Land: A Reply", Essays in Criticism, XX (1970) 120-2.
- MYOSHI, Masao, "Clough's Poems of Self-Irony", Studies in English Literature, V (1965) 691-704.
- NAPLES, Diane, "Eliot's "Tradition" and The Sound and the Fury", Modern Fiction Studies, XX (Summer, 1974) 214-7.
- NARASIMHAIAH, C.D., "What Eliot Means to Me", en P. LAL (ed.), T.S. Eliot: Homage from India, 79-83.
- NATHAN, Monique, "James Joyce et T.S. Eliot-Conjonctions et Divergences", Cahiers du Monde Nouveau, VI, 43 (1950) 94-102.
- NATHAN, Norman, "Eliot's Incorrect Note on "C.i.f. London"", Notes & Queries (June, 1958) 262.
- NEILL, R. Edward, The Critical Reception of the Poetry of T.S. Eliot 1922-1956, Ph. D. Thesis, University College, 1976.
- NELSON, C.E., "Saint-John Perse and T.S. Eliot", Western Humanities Review, XVII (1963) 163-71.
- NERVAL, Gérard, Poésies, Lausanne, 1944.
- NEWTON, Frances J., "Venice, Pope, T.S. Eliot and D.H. Lawrence", Notes & Queries, V (March, 1958) 119-20.

- NEWTON-DE MOLINA, David, (ed.), The Literary Criticism of T.S. Eliot, London, The Athlone Press, 1977.
- NICHOLAS, Constance, "The Murders of Doyle and Eliot", Modern Language Notes, LXX, 4 (April, 1955) 269-71.
- NICHOLSON, Norman, "Words and Imagery", en R. MARCH (ed.), T.S. Eliot, 231-4.
- NITCHIE, George W., "Eliot's Borrowing: A Note", Massachusetts Review, VI, 2 (Spring, 1965) 403-6.
- NITZE, William Albert, "The Waste Land and the Mystical Grail", Arthurian Romance and Modern Poetry and Music, Chicago, University of Chicago Press, 1940, 80-97.
- "The Waste Land: A Celtic Arthurian Theme", Modern Philology, XLIII, 1 (Aug., 1945) 58-62.
- NOONAN, James, "Poetry and Belief in the Criticism of T.S. Eliot", Queen's Quarterly, LXXIX (Autumn, 1972) 388-96.
- NORMAN, Charles, "Pound and Eliot", Ezra Pound, New York, Macmillan, 1960, 163-89.
- NOTT, Kathleen, "Ideology and Poetry", en A.D. MOODY (ed.), The Waste Land in Different Voices, 203-20.
- O'CONNOR, Daniel, T.S. Eliot. Four Quartets. A Commentary, New Delhi, Aarti Book Centre, 1969.
- O'CONNOR, William Van, "Gerontion and The Dream of Gerontius", Furioso, III (Winter, 1947) 53-6.
- "The Influence of the Metaphysicals on Modern Poetry", College English, IX, 4 (Jan., 1948) 180-7.
- "Ezra Pound", en Tres escritores norteamericanos, Madrid, Gredos, 1965, vol VII, 61-112.
- " OLSHIN, Toby A., "A Consideration of The Rock", University of Toronto Quarterly, XXXIX (July, 1970) 310-23.
- ORAS, Ants, The Critical Ideas of T.S. Eliot, Tartu, Eesti Vabariigi Tartu Ülikooli toimetused, B. XVIII, 3, 1932.

- ORSINI, G. Napoleone, "Nota in margine ad una poesia di Eliot", Letteratura, IX, 2 (mar./apr., 1947) 110-3.
- ORWELL, George, "T.S. Eliot", Poetry London, 7 (Oct./Nov., 1942); repr. en B. BERGONZI (ed.), T.S. Eliot. Four Quartets, 81-7.
- OSOWSKI, Judy, "T.S. Eliot on Poe the Detective", Poe Newsletter, III, 2 (1970) 39.
- OSTERWALDER, Hans, T.S. Eliot: Between Metaphor and Metonymy, Swiss Studies in English, 96, Zürich, Francke Verlag Bern, 1978.
- OVID, Metamorphoses (Transl. by Frank Justus Miller), London & Cambridge (Mass.), W. Heinemann & Harvard University Press, 1971.
- OXENFORD, Mabel A., Murder in the Cathedral. A Study, Buenos Aires, English Pamphlet Series n°2, 1942.
- PADMANABHA, Jayanta, "Letter to the Editor: The Waste Land", T.L.S., 3655 (March 17, 1972) 308.
- "Letter to the Editor: T.S. Eliot and The Waste Land", T.L.S., 3715 (May 18, 1973) 556.
- PAGE, Charles, "T.S. Eliot and F.H. Bradley", Delta, 30 (Summer, 1963) 40-3.
- PAGE, Norman, "The Language of Modern Poetry: Yeats, Eliot, Auden, by A.C. Partridge" (A Review), T.S. Eliot Review, III (1976) 76-7.
- PAIGE, D.D., (ed.), The Letters of Ezra Pound 1907-1941, New York, Harcourt, 1950.
- PANICKER, Geevarghese T., A Whole of Feeling. A Study of the Place of Emotion and Feeling in the Poetic Theory of T.S. Eliot, Washington D.C., The Catholic Univ. Press, 1959.
- PARIS, Jerome M., "Poetry and the Uses of Stoicism: Motives of Consolation in Matthew Arnold and T.S. Eliot", Dis-

sertation Abstracts International, XXXIII (April, 1973)
5742A.

PARKINSON, R.N., The Influence of the Criticism and Poetry
of Ezra Pound upon Those of T.S. Eliot, Thesis submitted
for the degree of Ph. D. in the University of London,
1964.

PARSONS, E.M., Notes on the Poetry of T.S. Eliot, London,
Methuen, 1978.

PARTRIDGE, Astley C., T.S. Eliot, Pretoria, Publications of
the University of Pretoria, 1937.

- The Language of Modern Poetry: Yeats, Eliot, Auden, London,
André Deutsch, 1976.

PARTRIDGE, Eric, A Dictionary of Slang and Unconventional
English, London, Routledge & Kegan Paul, 1942.

PASSMORE, John A., T.S. Eliot, Sidney, University of Sidney
Literary Society, 1934.

PATTERSON, Gertrude, T.S. Eliot: Poems in the Making, Manches-
ter University Press, 1971.

- "The Waste Land in the Making", Critical Quarterly, XIV
(Autumn, 1972) 269-83.

PATTESON, Richard F., "An Additional Source for "The Waste
Land"", Notes & Queries, CCXXI (July, 1976) 300-1.

PAUL, Leslie, "A Conversation with T.S. Eliot", Kenyon Review,
XXVII (Winter, 1965) 11-21.

PAULHAN, J., (ed.), Honneur à Saint-John Perse, Paris, Galli-
mard, 1965.

PEACOCK, R., "Eliot's Contribution to Criticism of Drama",
in David NEWTON-DE MOLINA (ed.), The Literary Criticism
of T.S. Eliot, 89-110.

PEARCE, Roy Harvey, "Eliot: The Poetics of Myth", The Con-

- tinuity of American Poetry, Princeton, Princeton University Press, 1961, 306-9; repr. en Jay MARTIN (ed.), A Collection of Critical Essays on "The Waste Land", 23-6.
- PEARSON, Gabriel, "Eliot: an American Use of Symbolism", en G. MARTIN (ed.), Eliot in Perspective, 83-101.
- PEERS, E. Allison, (ed.), The Complete Works of Saint John of the Cross, London, Burns, Oates and Washbourne, 1934.
- PELLEGRINI, Alessandro, "Una conversazione londinese con T.S. Eliot e i "Four Quartets"", Belfagor, III (July 31, 1948) 445-53.
- PEREZ GALLEGÓ, Cándido, "Notas a los Occasional Verses de T.S. Eliot", Filología Moderna, IV, 17-18 (1965) 75-81.
- "Las etapas espirituales de T.S. Eliot", Arbor, LXIV (1966) 281-90.
- PERKINS, David, "Rose-garden to Midwinter Spring: Achieved Faith in The Four Quartets", Modern Language Quarterly, XXIII, 1 (March, 1962) 41-5.
- PERRET, Marion, "Eliot, the Naked Lady, and the Missing Link", American Literature, XLVI (Nov., 1974) 289-303.
- PERSE, Saint-John, Oeuvre Poétique, Paris, Gallimard, 1960, 2 vols..
- PERVIGILIUM VENERIS, en Catullus, Tibullus and Pervigilium Veneris, Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press & W. Heinemann, 1968 (first printed 1913).
- PESCHMANN, Hermann, "The Later Poetry of T.S. Eliot", English, V (Autumn, 1945) 180-8.
- "The Significance of T.S. Eliot", The Wind and the Rain, VI (Autumn, 1949) 108-23.
- PETER, John, "The Family Reunion", Scrutiny, XVI (1949) 219-30.
- "A New Interpretation of "The Waste Land"", Essays in

Criticism, II (July, 1952) 242-66.

- "Murder in the Cathedral", Sewanee Review, LXI (Summer, 1953) 362-83.
 - "A New Interpretation of The Waste Land (1952). With a Postscript (1969)", Essays in Criticism, XIX (April, 1969) 140-75.
- PETERSON, R.G., "Concentric Structure and "The Love Song of J. Alfred Prufrock"", T.S. Eliot Review, III (1976) 25-8.
- PETRONIUS, Works (Transl. by Michael Heseltine), London & Cambridge (Mass.), W. Heinemann & Harvard University Press, 1913.
- PEYRE, Henri, "T.S. Eliot et le classicisme", Revue d'Histoire Littéraire de la France, LXIX (mai/août, 1969) 603-13.
- PHARE, Elsie Elizabeth, The Poetry of Gerard Manley Hopkins, Cambridge, Cambridge University Press, 1933.
- PHILIPPE, Charles Louis, Bubu de Montparnasse, Paris, 1919.
- Marie Donadieu, Paris, 1921.
 - Bubu of Montparnasse (Preface by T.S. Eliot), New York, Avalon Press, 1945.
- PICKERING, Jerry V., "Form as Agent: Eliot's Murder in the Cathedral", Educational Theatre Journal, XX (May, 1968) 198-207.
- PINKERTON, Jan, "A Source for "Tradition and the Individual Talent"", T.S. Eliot Review, II (Fall, 1975) 11.
- PIQUE, Antonio, "El tema de la "Orestía" en T.S. Eliot", Boletín del Instituto de Estudios Helénicos, II (1968) 29-42.
- PITTOCK, Malcolm, "Poet and Narrator in Sweeney Among the Nightingales", Essays in Criticism, XXX, 1 (Jan., 1980) 29-41.

- POGER, Sidney, "Eliot's The Waste Land", Explicator, XXXVI, 2 (Winter, 1978) 8-10.
- POIRIER, Richard, "T.S. Eliot and the Literature of Waste", New Republic, CLVI (May 20, 1967) 19-25.
- POPE, Alexander, Poetical Works, London, Stanhope Press, 1805, 4 vols..
- POPE, John C., "Prufrock and Raskolnikov", American Literature, XVII (Nov., 1945) 213-30.
- "Prufrock and Raskolnikov Again: A Letter from Eliot", American Literature, XVIII (Jan., 1947) 319-21.
- POPE, W.J., The Early Works of T.S. Eliot, Unpublished M.A. Thesis, University of London, 1950.
- PORTER, Katherine Anne, "From the Notebooks of Katherine Anne Porter -- Yeats, Joyce, Eliot, Pound", Southern Review, I (Summer, 1965) 570-3.
- POUND, Ezra, The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti, Boston & London, S. Swift & Co., 1912.
- Canzoni & Ripostes, London, Elkin Mathews, 1913.
- (ed.), Des Imagistes. An Anthology, London, The Poetry Bookshop. 1914.
- [E. POUND, ed.], Catholic Anthology 1914-1915, London, Elkin Mathews, 1915.
- Lustra, London, Elkin Mathews, 1916.
- "Letter to the Editor: Mr. Pound and His Poetry", Athenaeum, 4670 (Oct. 31, 1919) 1132.
- Selected Poems, London, Faber & Gwyer, 1928.
- "Mr. Eliot's Mare's Nest", N.E.W., IV, 21 (March 8, 1934) 500.
- "Mr. Eliot's Quandaries", N.E.W., IV, 24 (March 29, 1934) 558-9.

- "Mr. Eliot's Solid Merit", N.E.W., V, 13 (July 12, 1934); repr. en Polite Essays, London, Faber & Faber, 1937, 98-105.
- The Letters of Ezra Pound 1907-1941, (ed. D.D. Paige), New York, Harcourt, 1950.
- Literary Essays, London, Faber & Faber, 1954.
- (E. POUND), "Papillon: For a Small Book Unread", Edge, V (May, 1957) 12.
- "Letter to the Editor: Mr. Eliot and Mr. Pound", T.L.S., (July 26, 1957) 457.
- Pound/Joyce: The Letters of E. Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce (ed. Forrest Read), London, Faber & Faber, 1968.

POWNALL, David E., Articles on Twentieth Century Literature: An Annotated Bibliography, New York, Kraus-Thomson Organization, 1974, 5 vols..

PRATT, Linda R., "The Holy Grail Legend: Subversion and Revival of a Tradition in Tennyson and T.S. Eliot", Victorian Poetry, XI (1973) 307-21.

PRAZ, Mario, "T.S. Eliot and Dante", Southern Review, II, 3 (Winter, 1937) 525-48; repr. en Scottish Periodical, I, 2 (Summer, 1948) 30-51.

- "Eliot e Montale", La Fiera Letteraria, (Nov. 14, 1948)
- The Flaming Heart, New York, Doubleday Anchor Books, 1958.
- Machiavelli in Inghilterra, Firenze, Sansoni Editore, 1962.
- "T.S. Eliot as a Critic", Sewanee Review, LXXIV, 1 (Winter, 1966) 256-71.

- " - Due Maestri dei Moderni: James Joyce, T.S. Eliot, Torino, Edizioni Radiotelevisione Italiana, 1967.
- "Rapporti tra la letteratura italiana e la letteratura inglese", Letterature Comparate, Milano, Marzorati Editore,

- re, s.a., 145-96.
- PRESTON, Priscilla, "A Note on T.S. Eliot and Sherlock Holmes", Modern Language Review, LIV (July, 1959) 397-9.
- PRESTON, R., Four Quartets Rehearsed. A Commentary on T.S. Eliot's Cycle of Poems, London, Sheed & Ward, 1946.
- PRINCE, F.T., "Letter to the Editor: T.S. Eliot and 'The Waste Land'", T.L.S., 3714 (May 11, 1973) 529.
- PRITCHARD, William H., "Reading of The Waste Land Today", Essays in Criticism, XIX (April, 1969) 176-92.
- PUCKETT, H., "T.S. Eliot: The Word Unheard", New England Quarterly, XLIV (June, 1971) 179-96.
- PUHVEL, Martin, "Reminiscent Bells in The Waste Land", English Language Notes, II (June, 1965) 286-7.
- PUJALS, Esteban, "Eliot creó el poema símbolo de nuestro mundo actual", YA, XXXI, 8272 (16-I-1965) 5-6.
- "Un poeta con misión: T.S. Eliot", Nuestro Tiempo, XXVI, 149 (1966) 484-501.
 - "La poesía de T.S. Eliot", en La Poesía Inglesa del Siglo XX, Barcelona, Planeta, 1973, 74-84.
- QUENNELL, Peter, Baudelaire and the Symbolists, London, Chatto & Windus, 1929.
- "T.S. Eliot", Life & Letters, (March, 1929) 179-90.
- RABUT, Marguerite, "Le thème de Thomas Becket dans Becket ou l'honneur de Dieu de J. Anouilh et Murder in the Cathedral de T.S. Eliot", Bulletin de l'Association Guillaume Budé, 4 (1964) 494-554.
- RADAKRISHNAN, Indian Philosophy, New York & London, Macmillan & George Allen, 1958, 2 vols..
- RAGO, Henry, "T.S. Eliot: A Memoir and a Tribute", Poetry, CV (March, 1965) 392-5.
- RAI, Vikramaditya, The Waste Land: A Critical Study, Varanasi,

India, 1965.

- The Poetry of T.S. Eliot, Delhi, Doaba House, 1975.

RAINE, Craig, "Met Him Pikehoses: The Waste Land as a Buddhist Poem", T.L.S., 3713 (May 4, 1973) 503-5.

- "Letter to the Editor: The Waste Land", T.L.S., 3719 (June 15, 1973) 692.

RAINE, Kathleen, "The Poet of Our Time", en R. MARCH (ed.), T.S. Eliot. A Symposium, 78-81.

- "The Art of T.S. Eliot", Britain To-Day, 164 (1949) 14-9.

RAJAN, B., (ed.), T.S. Eliot. A Study of His Writings by Several Hands, London, Dennis Dobson, 1948.

- "The Unity of the Quartets", T.S. Eliot. A Study of His Writings by Several Hands, 78-95.

- "The Overwhelming Question", Sewanee Review, LXXXIV (Winter, 1966) 358-75.

- "The Dialect of the Tribe", en A.D. MOODY (ed.), The Waste Land in Different Voices, 1-14.

- "Eliot by Stephen Spender" (A Review), T.S. Eliot Review, III (1976) 62-6.

RALSTON, William H., "That Old Serpent", Sewanee Review, LXXXI (1973) 389-428.

RAMAMRUTHAM, J.V., "T.S. Eliot and Indian Readers", Literary Half-Yearly, I, 1 (Jan., 1960) 46-54.

RAMSEY, Jarold, "The Waste Land and Shackleton on South Georgia", English Language Notes, VIII (Sept., 1970) 42-5.

RAMSEY, Warren, "Irony and Legend", en Jules Laforgue and the Ironic Inheritance, 192-4, 197-204.

- "The Oresteia since Hofmannsthal: Images and Emphases", Revue de Littérature Comparée, XXXVIII (1964) 359-75.

RANDALL, Dale B.J., "The "Seer" and "Seen". Themes in Gatsby and Some of Their Parallels in Eliot and Wright",

- Twentieth Century Literature, X (July, 1963) 51-63.
- RANSOM, John Crower, The New Criticism, Norfolk, New Directions, 1941.
- "Gerontion", Sewanee Review, LXXIV (Spring, 1966) 389-414; repr. en Jay MARTIN (ed.), A Collection of Critical Essays on "The Waste Land", 389-90.
 - "T.S. Eliot: A Postscript", Southern Review, n.s., IV (Summer, 1968) 579-97.
- RAO, K.S. Narayana, "T.S. Eliot and the Bhagavad Gita", American Quarterly, XV, 4 (Winter, 1963) 572-8.
- "Addendum on Eliot and the Bhagavad-Gita", American Quarterly, XVI (1964) 102-3.
- RASCOE, Burton, "Review of The Waste Land", New York Tribune, LXXXII, 27, 744 Part V (Nov. 5, 1922) 8; repr. en B. GUNTER (ed.), The Merrill Studies in The Waste Land, 3-4.
- RAYAN, Krishna, "Rasa and the Objective Correlative", British Journal of Aesthetics, V, 3 (July, 1965) 246-60.
- READ, Forrest (ed.), Pound / Joyce: The Letters of E. Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce, London, Faber & Faber, 1968.
- READ, Herbert, "T.S.E. -- A Memoir", Sewanee Review, LXXXIV (Winter, 1966) 31-57.
- and Edward DAHLBERG, "Robert Graves and T.S. Eliot", Twentieth Century, CLXVI, 990 (Aug., 1959) 54-62.
- REBMANN, David R., "'The Waste Land'", T.L.S., 3650 (Feb. 11, 1972) 156.
- RECKFORD, Kenneth J., "Heracles and Mr. Eliot", Comparative Literature, XVI, 1 (1964) 1-18.
- REES, Garnet, "A French Influence of T.S. Eliot: Rémy de Gourmont", Revue de Littérature Comparée, XVI, 4 (Oct., 1936) 764-7.

- REES, Thomas R., "T.S. Eliot, Rémy de Gourmont, and Dissociation of Sensibility", en Waldo F. McNEIR (ed.), Studies in Comparative Literature, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1962, 186-98.
- "T.S. Eliot's Early Poetry as an Extension of the Symbolist Technique of Jules Laforgue", Forum, VIII, 1 (1970) 46-52.
- REEVE, Clayton C., "A Possible Borrowing by Eliot from Nathaniel Hawthorne", Yeats Eliot Review, VI, 1 (1979) 21-3.
- REEVES, James, "Cambridge Twenty Years Ago", en R. MARCH (ed.), T.S. Eliot. A Symposium, 38-42.
- REGNERY, Henry, "Eliot, Pound and Lewis: A Creative Friendship", Modern Age, XVI (1972) 146-60.
- REHAK, Louise Rouse, "On the Use of Martyrs: Tennyson and Eliot on Thomas Becket", University of Toronto Quarterly, XXXIII (Oct., 1963) 43-60.
- REID, Margaret, "The Holy Grail: Modern Versions", The Arthurian Legend: Comparison of Treatment in Modern and Mediaeval Literature. A Study in the Literary Value of Myth and Legend, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1938, 145-50.
- REINSBERG, Mark, "A Footnote to Four Quartets", American Literature, XXI (Nov., 1949) 343-4.
- REISS, Hans, "Tradition in Modern Poetry: T.S. Eliot and Rainer Maria Rilke. A Comparison", en F. JOST (ed.), Proceedings of the IV Congress of the International Comparative Literature Association, The Hague, Mouton, 1966, II, 1122-7.
- "RENAUDIN, Paul, "Juliane de Norwich", La Vie Spirituelle, LXVII (Oct., 1942) 279-94.
- RENNER, Stanley, "Affirmations of Faith in Victory and Murder in the Cathedral", Christian Scholar's Review, IV (1974)

110-9.

- "A Note on Joseph Conrad and the Objective Correlative", Conradiana, VI, 1 (1974) 53-6.
- REST, Jaime, Cartomancia y poesía, Bahía Blanca, Ed. de los Cuadernos del Sur, 1960.
- "Función del mito clásico en The Waste Land: Tiresias como persona del poeta", Cuadernos del Sur, 6-7 (1967) 90-100.
- REVES, J.M., "T.S. Eliot and Hamlet", Cambridge Review, LII, 1272 (Nov. 14, 1930) 111.
- REXINE, John E., "Cassical and Christian Foundation of T.S. Eliot's Cocktail Party", Books Abroad, XXXIX (Winter, 1965) 21-6.
- REZZANO, María Clotilde, The Family Reunion. A Study, Buenos Aires, English Pamphlet Series nº 2, 1942.
- RICHARDS, I.A., "The Poetry of T.S. Eliot", Principles of Literary Criticism, London, Kegan Paul, 1926, appendix B, 289-95.
- "On T.S.E.", Sewanee Review, LXXXIV (Winter, 1966) 21-30.
- "The Waste Land", T.L.S., 3646 (Jan. 14, 1972) 40.
- RICHTER, Dagny, "T.S. Eliot, Dante, and 'The Hollow Men'", Moderna Språk, LXV (1971) 205-23.
- RICKEY, Mary Ellen, "'Christabel' and Murder in the Cathedral", Notes & Queries, X (April, 1963) 151.
- RICKMAN, H.P., "Poetry and the Ephemeral: Rilke and Eliot's Conceptions of the Poet's Task", German Life and Letters, XII (April, 1959) 174-85.
- RIDING, Laura and Robert GRAVES, A Survey of Modernist Poetry, London, W. Heinemann, 1927.
- RIDLER, Anne, "A Question of Speech", en B. RAJAN (ed.), T.S. Eliot. A Study of His Writings by Several Hands, 107-18.

- "The Waste Land", T.L.S., 3647 (Jan 21, 1972) 69.
- RIGHTER, William, "The Philosophical Critic", en David NEWTON-DE MOLINA (ed.), The Literary Criticism of T.S. Eliot, 111-38.
- RILLO, Lila E., Aldous Huxley and T.S. Eliot, Buenos Aires, Argentine Association of English Culture, 1943.
- RIVIERE, Jean Roger, El pensamiento filosófico de Asia, Madrid, Gredos, 1960.
- ROACHE, J., "Baudelaire and Symons", Revue de Littérature Comparée (Juillet/Sept., 1967) 351-66.
- ROBBINS, Rossell Hope, The T.S. Eliot Myth, New York, Schuman, 1951.
- "A Possible Analogue for The Cocktail Party", English Studies, XXXIV (1953) 165-67.
- ROBSON, W.W., "A Poet's Notebook: The Use of Poetry and the Use of Criticism", en David NEWTON-DE MOLINA (ed.), The Literary Criticism of T.S. Eliot, 139-59.
- "T.S. Eliot, the Noise of Life and the Harmony of Poetry", Sewanee Review, LXXXVIII, 1 (Winter, 1980) 91-9.
- ROBY, Robert Curtius, "T.S. Eliot and the Elizabethan and Jacobean Dramatists", Summaries of Doctoral Dissertations, Chicago & Evanston, Northwestern University, ⁽¹⁹⁵⁰⁾17, 42-6.
- RODGERS, Audrey T., "Mythic Vision in the Art of T.S. Eliot and Dante: A Study in Correspondences", Dissertation Abstracts, XXVIII (March, 1968) 4143-4A.
- "T.S. Eliot's "Purgatorio": The Structure of Ash-Wednesday", Comparative Literature Studies, VII (March, 1970) 97-112.
- "Eliot in the 70's: A Mosaic of Criticism", T.S. Eliot Review, II (Spring, 1975) 10-5.

- RODRIGUEZ ALCALDE, Leopoldo, "Vida, obra y pensamiento de T. S. Eliot", La Estafeta Literaria, 191 (15-IV-1960) 14-5, 23.
- ROGERS, Daniel John, "Dramatic Use of the Liturgy in the Plays of T.S. Eliot: A Secular Evolution", Dissertation Abstracts, XXIV (April, 1964) 4198.
- ROMAN, M.C., "El pensamiento de Eliot a través de su teatro", Revista de Literatura, XV (1959) 37-58.
- ROMER, Karen T., "T.S. Eliot and the Language of Liturgy", Renascence, XXIV (Spring, 1972) 119-35.
- ROPS, Daniel, Arthur Rimbaud 1854-1891, Buenos Aires, Ed. Troquel, 1954.
- ROSALES, Rodolfo S., "Some Dantesque Images in the Works of Thomas Stearns Eliot", Saint Louis University Research Journal, I (1970) 473-502.
- ROSENBAUM, S.P., "A Common Sky: Philosophy and the Literary Imagination, by A.D. Nuttall" (A Review), T.S. Eliot Review, III (1976) 72-5.
- ROSENTHAL, M.L., Sailing into the Unknown: Yeats, Pound, and Eliot, New York, O.U.P., 1978.
- "T.S. Eliot and the Displaced Sensibility: The Waste Land", en The Modern Poets: A Critical Introduction, 88-94; repr. en B. GUNTER (ed.), The Merrill Studies in The Waste Land, 79-85.
- ROSSEAUX, André, "Poésie et poétique de T.S. Eliot", Figaro Littéraire, V, 2 (May 20, 1950) 2.
- ROSSETTI, Dante Gabriel, Poems and Translations, London & Toronto, J.M. Dent, 1912.
- ROY, A.K., "T.S. Eliot's Intellectual Development, 1922-1929, by John D. Margolis" (A Review), T.S. Eliot Newsletter, I (Spring, 1974) 11-2.

- ROY, Virendra K., T.S. Eliot: Quest for Belief, Delhi, Ajanta Publications, 1979.
- RUSSELL, Francis, "Some Non-encounters with Mr. Eliot", Horizon, VII (Autumn, 1965) 36-41.
- RUSSELL, Peter, (ed.), Ezra Pound: A Collection of Essays to Be Presented to Ezra on His Sixty-fifth Birthday, London & New York, Peter Nevill, 1950.
- An Examination of Ezra Pound. A Collection of Essays, Norfolk (Conn.), New Directions Books, s.a..
- SABBADINI, Silvano, Una salvezza ambigua. Studio sulla prima poesia di T.S. Eliot, Bari, Adriatica Editrice, 1971.
- SALAMON, Linda Bradley, "A Gloss on "Daunsinge": Sir Thomas Elyot and T.S. Eliot's Four Quartets", B.L.H., XL (Winter, 1973) 584-605.
- SAMSON, Clive, The Poetry of T.S. Eliot, Oxford, O.U.P., 1947.
- SAMUELS, Ernest, Henry Adams: The Major Phase, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1964.
- SARANG, Vilas, "A Source for "The Hollow Men"", Notes & Queries, XV (Feb., 1968) 57-8.
- SARKAR, Subhas, Eliot and Yeats: A Study, Calcutta, Minerva Associates, 1978.
- SCARFE, Francis, "Eliot and Nineteenth-century French Poetry", in G. MARTIN (ed.), Eliot in Perspective, 45-61.
- SCHAAR, Claes, "Palimpsest Technique in "Little Gidding": The Second Movement and the Inferno, XV", Orbis Litterarum, XIV (Winter, 1959) 33-7.
- " SCHANZER, Ernest, "Mr. Eliot's Sunday Morning Service", Essays in Criticism, V, 2 (April, 1955) 153-8.
- SCHENETZER, Dean, "The Man with Three Staves in The Waste Land", Bulletin of the New York Public Library, LXXVIII

3 (1975) 347-50.

SCHMIDT, A.V.C., "Eliot, Swinburne and Dante: A Note on "The Waste Land", Lines 215-248", Notes & Queries, CCXXI (Jan., 1976) 17-8.

- "Crumpets in Coriolan, Muffins in Pickwick", Notes & Queries, XXIII (July, 1976) 298-99.

SCHMIDT, G., "A Note on "Skimbleshanks: The Railway Cat"", Notes & Queries, XVII (Dec., 1970) 465.

- "An Echo of Buddhism in T.S. Eliot's "Little Gidding"", Notes & Queries, XX (Spring, 1973) 330.

"Et Vera Incessu Patuit Dea: A Note on Pound, Eliot and the Aeneid", T.S. Eliot Newsletter, I (Fall, 1974) 4.

SCHOECK, R.J., "T.S. Eliot, Mary Queen of Scots, and Guillaume de Machaut", Modern Language Notes, LXIII, 3 (1948) 187-8.

SCHUCHARD, Ronald, "Eliot and Hulme in 1916: Toward a Re-valuation of Eliot's Critical and Spiritual Development", P.M.L.A., LXXXVIII (1973) 1083-94.

- "T.S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part I", Review of English Studies, XXV, 98 (May, 1974) 163-73.
- "T.S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. Part II", Review of English Studies, XXV, 99 (Aug., 1974) 292-304.
- "'First-Rate Blasphemy': Baudelaire and the Revised Christian Idiom of T.S. Eliot's Moral Criticism", E.L.H., XLII, 2 (Summer, 1975) 276-95.

SCHWARZ, Daniel R., "The Unity of Eliot's "Gerontion": The Failure of Meditation", Bucknell Review, XIX, 1 (Spring, 1971) 55-76.

SCHWARTZ, Delmore, "T.S. Eliot as the International Hero", Partisan Review, XII, 2 (Spring, 1945) ; repr. en Jay

- MARTIN (ed.), A Collection of Critical Essays on "The Waste Land", 97-104; en Robert E. KNOLL (ed.), Storm Over the Waste Land, 88-95.
- SEELYE, John, "Letter to the Editor: "The Waste Land"", T.L.S., 3484 (Dec. 5, 1968) 1392.
- SEILER, Robert M., "Prufrock and Hamlet", English, XXI Summer, 1972) 41-3.
- SELDES, Gilbert, "T.S. Eliot", Nation, CXV (Dec. 6, 1922) 614-6.
- SEMAAN, Khalil I.H., "T.S. Eliot's Influence on Arabic Poetry and Theater", Comparative Literature Studies, VI (Dec., 1969) 472-89.
- SEN, Jyoti Prakash, The Progress of T.S. Eliot as Poet and Critic, New Delhi, Orient Longman, 1971.
- SEN, Sunil Kanti, Metaphysical Tradition and T.S. Eliot, Calcutta, Firma K.L. Mukhopadhyay, 1965.
- SENA, Vinod, "Eliot's The Family Reunion: A Study in Disintegration", Southern Review, n.s., III (Autumn, 1967) 895-921.
- SENCOURT, Robert, T.S. Eliot. A Memoir, London, Garnstone Press, 1971.
- SENECA, Tragedies (Transl. Frank Justus Miller), London & Cambridge (Mass.), W. Heinemann & Harvard University Press, 1968 (first printed 1917), 2 vols..
- SERPIERI, Alessandro, T.S. Eliot: Le strutture profonde, Bologna, Il Mulino, 1973.
- SEWELL, Elizabeth, "Lewis Carroll and T.S. Eliot as Nonsense Poets", en N. BRAYBROOKES (ed.), T.S. Eliot, A Symposium for His Seventieth Birthday, 49-56.
- SEXTON, James P., "Four Quartets and the Christian Calendar", American Literature, XLIII (May, 1971) 279-81.

- SHACKLETON, Sir Ernest, South: The Story of Shackleton's Last Expedition 1914-1917, London, W. Heinemann, 1919.
- SHAFER, Aileen, "Eliot Re-Donne: The Prufrockian Spheres", Yeats Eliot Review, V, 2 (1978) 39-43.
- SHAHANI, Ranjee, "T.S. Eliot Answers Questions (1949)", en P. LAL (ed.), T.S. Eliot, 130-4.
- SHANAHAN, C.M., "Irony in Laforgue, Corbière, and Eliot", Modern Philology, LIII (Nov., 1955) 117-28.
- SHAND, John, "Around 'Little Gidding'", Nineteenth Century, CXXXVI (Sept., 1944) 126.
- SHAPIRO, Karl, "The Persistence of Poetry", Poetry, LXXVI, 2 (May, 1950) 89-91.
- "The Death of Literary Judgment", en R.E. KNOLL (ed.), Storm Over the Waste Land, 136-53.
- SHAPIRO, Leo, "The Medievalism of T.S. Eliot", Poetry, LVI (July, 1940) 202-13.
- SHARMA, Krishnan Lal, T.S. Eliot: The Aesthetics of Impersonality, Delhi, Udyogshala Press, 1973.
- SHARROCK, Roger, "The Critical Revolution of T.S. Eliot", Ariel, II, 1 (Jan., 1971) 26-42.
- "Eliot's 'Tone'", en David NEWTON-DE MOLINA (ed.), The Literary Criticism of T.S. Eliot, 160-83.
- SHEEHAN, Donald G., "The Poetics of Influence: A Study of T.S. Eliot's Uses of Dante", Dissertation Abstracts International, XXX (Nov., 1969) 2043-4A.
- SHORTER, Robert N., "Becket as Job: T.S. Eliot's Murder in the Cathedral", South Atlantic Quarterly, LXVII (1968) 627-35.
- SHULMAN, Robert, "Myth, Mr. Eliot and the Comic Novel", Modern Fiction Studies, XII (Winter, 1966/1967) 395-403.

- SHUMAN, R. Baird, "Buddhistic Overtones in Eliot's The Cocktail Party", Modern Language Notes, LXXII (June, 1957) 426-7.
- SHUTTLE, Penelope, "T.S. Eliot: An Appreciation", The Aylesford Review, VII, 1 (Spring, 1965) 45-7.
- SICKELS, Eleanor M., "Eliot's Waste Land", Explicator, VII, 3 (Dec., 1948) Item 20.
- SIENICKA, Marta, Dimensions of Man as Seen by T.S. Eliot in his Early Poetry, Poznan, Poznanskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Tom XXIII, Zeszyt 3, 1970.
- SIMMONS, James, No Land Is Waste Dr. Eliot, Richmond, The Keepsake, 1972.
- SIMON, Irène, "Echoes in The Waste Land", English Studies, XXXIV (April, 1953) 64-72.
- SINHA, Krishna N., On Four Quartets of T.S. Eliot, Ilfracombe, Arthur H. Stockwell, 1963.
- SITWELL, Edith, "For T.S. Eliot", en R. MARCH (ed.), T.S. Eliot. A Symposium, 33-4.
- SLATTERY, Margaret Patrice, "Structural Unity in Eliot's "Ash-Wednesday"", Renascence, XX, 3 (Spring, 1968) 147-52.
- SMIDT, Kristian, "Point of View in T.S. Eliot's Poetry", Orbis Litterarum, XIV (Winter, 1959) 38-53.
- Poetry and Belief in the Work of T.S. Eliot, London, Routledge & Kegan Paul, 1961.
- "T.S. Eliot and W.B. Yeats", Revue des Langues Vivantes, XXXI (1965) 555-67.
- " SMITH, Carol H., T.S. Eliot's Dramatic Theory and Practice, Princeton, Princeton University Press, 1963.
- "Eliot as Playwright", Nation, CCIII (Oct. 3, 1966) 325-8.

- SMITH, Gerald, "Eliot's "The Love Song of J. Alfred Prufrock"", Explicator, XXI, 2 (Oct., 1962) Item 17.
- SMITH, Gover, "'Observations on Eliot's "Death by Water"", Accent, VI (Summer, 1946) 257-63.
- "T.S. Eliot and Sherlock Holmes", Notes & Queries, CXCI (Oct., 1948) 431-2.
 - "Eliot's "Gerontion"", Explicator, VII, 4 (Feb., 1949) Item 26.
 - "T.S. Eliot's Lady of the Rocks", Notes & Queries, CXCV (March, 1949) 123-5.
 - "Tourneur and Little Gidding; Corbière and East Coker", Modern Language Notes, LXV (June, 1950) 420-1.
 - "Charles Louis Philippe and T.S. Eliot", American Literature, XXII (Nov., 1950) 254-9.
 - "T.S. Eliot and Conan Doyle", T.L.S., L, 2560 (Feb. 23, 1951) 117.
 - "The Fortuneteller in Eliot's The Waste Land", American Literature, XXV, 4 (Jan., 1954) 490-2.
 - T.S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meanings, Chicago, University of Chicago Press, 1956.
 - "The Ghosts in T.S. Eliot's The Elder Statesman", Notes & Queries, VII, 6 (June, 1960) 233-5.
 - (ed.), Letters of Aldous Huxley, London, Chatto & Windus, 1963.
 - "The Making of The Waste Land", Mosaic, VI, 1 (Fall, 1972) 127-65.
 - "Lamb and Lear in "Little Gidding"", T.S. Eliot's Review, II, (Spring, 1975) 2.
- SMITH, Janet A., "T.S. Eliot and "The Listener"", Sewanee Review, LXXXIV (Winter, 1966) 327-30.
- "Viewpoint", T.L.S., 3687 (Nov. 3, 1972) 1314.

- SMITH, Logan Pearsall, Donne's Sermons. Selected Passages with an Essay, Oxford, Clarendon Press, 1919.
- SOLDO, John J., "Knowledge and Experience in the Criticism of T.S. Eliot", E.L.H., XXXV (June, 1968) 284-308.
- SOUTHAM, B.C., "Letter to the Editor: 'Whispers of Immortality'", T.L.S., 3720 (June 22, 1973) 721.
- A Student's Guide to the Selected Poems of T.S. Eliot, London, Faber & Faber, 1974.
- SPANGLER, George M., "The Education of Henry Adams as a Source for 'The Love Song of J. Alfred Prufrock'", Notes & Queries, XV (Aug., 1968) 295-6.
- "T.S. Eliot's 'Red Rock' and Norris's 'Mc. Teague'", Notes & Queries, XX (Sept., 1973) 330-3.
- SPANOS, William V., "T.S. Eliot's The Family Reunion. The Strategy of Sacramental Transfiguration", Drama Survey, IV (Spring, 1965) 3-28.
- SPEAIGHT, Robert, "With Becket in Murder in the Cathedral", Sewanee Review, LXXXIV, (Winter, 1966) 176-87.
- "T.S. Eliot as a Dramatist: A View of the 1960's", Sydney Studies in English, IV (1978/1979) 50-72.
- SPECTOR, Robert Donald, "Eliot, Pound, and the Decline of the Conservative Tradition", History of Ideas News Letter, III (April, 1957) 2-5.
- SPENDER, Stephen, The Destructive Element, London, Jonathan Cape, 1935.
- "Remembering Eliot", Encounter, XXIV (April, 1965) 3-14. repr. en Sewanee Review, LXXXIV (Winter, 1966) 66-7.
- " - Eliot, London, Fontana, 1975.
- SPENGLER, Oswald, Der Untergang des Abendlandes, München, O. Beck, 1923, 2 vols..
- SPINUCCI, Pietro, "Eliot", La Fiera Letteraria, (17-I-1965)

- 1, 12.
- "T.S. Eliot e Hart Crane", Studi Americani, XI (1965) 213-50.
- SPIVEY, Ted R., "The Apocalyptic Symbolism of W.B. Yeats and T.S. Eliot", Costerus, IV (1972) 193-214.
- SPRATT, P., "Eliot and Freud", Literary Half-Yearly, I, 1 (Jan., 1960) 55-68.
- SPURR, Barry, "The Genesis of "Little Gidding"", Yeats Eliot Review, VI, 1 (1979) 29-30.
- SPURR, David, "Conflicts of Mind and Vision in "Prufrock" and "Gerontion"", Yeats Eliot Review, VI, 1 (1979) 10-5.
- SRIVASTAVA, Narsingh, "The Ideas of the Bhagavad Gita in Four Quartets", Comparative Literature, XXIX, 2 (Spring, 1977) 97-108.
- STAMM, Rudolf, "The Orestes Theme in Three Plays by Eugene O'Neill, T.S. Eliot and Jean Paul Sartre", English Studies, XXX, 5 (Oct., 1949) 244-55.
- STANFORD, Derek, "Concealment and Revelation in T.S. Eliot", Southwest Review, L (Summer, 1965) 243-51.
- STANFORD, Donald L., "Two Notes on T.S. Eliot", Twentieth Century Literature, I (Oct., 1955) 133-4.
- STANGE, G. Robert, "Browning and Modern Poetry", Pacific Spectator, VIII, 3 (Summer, 1954) 218-28.
- STANLEY, John M., "Church and World: A Critical Evaluation of the Corpus Christianum Approach in the Thought of John Baillie, V.A. Demant, and T.S. Eliot", Dissertation Abstracts International, XXX (1969) 1628A.
- STARKIE, E., From Gautier to Eliot, London, Hutchinson, 1960.
- STEAD, C.K., The New Poetic, London, Hutchinson University Library, 1964.

- "Eliot, Arnold, and the English Poetic Tradition", en David NEWTON-DE MOLINA (ed.), The Literary Criticism of T.S. Eliot, 184-206.
- STEADMAN, J.M., "Eliot and Husserl: The Origin of the "Objective Correlative"", Notes & Queries, V (June, 1958) 261-2.
- STEIN, Arnold, "Donne and the 1920's: A Problem in Historical Consciousness", E.L.H., XXVII, 1 (March, 1960) 16-29.
- STEIN, Walter, "After the Cocktails", Essays in Criticism, III (Jan., 1953) 85-104.
- STEIN, William Bysshe, "Santayana and Literary Tradition", Modern Language Notes, LXXIII (Jan., 1958) 23-5.
- STEINER, George, "The Cruellest Months", New Yorker, XLVIII (April 22, 1972) 134-42.
- STEINMANN, Martin, "Coleridge, T.S. Eliot, and Organicism", Modern Language Notes, LXXI (May, 1956) 339-40.
- STENGER, G.L., "Notes on "Burnt Norton"", Notes & Queries, XIX (Sept., 1972) 340-1.
- STEPANCHEV, Stephen, "The Origin of J. Alfred Prufrock", Modern Language Notes, LXVI, 6 (June, 1951) 400-1.
- STEPHENSON, E.M., T.S. Eliot and the Lay Reader, London, The Fortune Press, 1946.
- STINTON, T.C.W. and I.R. BROWNING, "A Cooking Egg", Essays in Criticism, III (July, 1953) 350-3.
- STOREY, Robert F., "Pierrot: A Critical History of a Mask", Dissertation Abstracts International, XXXIII (April, 1973) 5751A.
- STORM, Leo, "J.M. Robertson and T.S. Eliot", Journal of Modern Literature, V, 2 (April, 1976) 315-21.
- STORMON, E.J., "Some Notes on T.S. Eliot and Jules Laforgue", Essays in French Literature, 2 (Nov., 1965) 103-14.

- STRICKLAND, G.R., "Flaubert, Pound and Eliot", Cambridge Quarterly, II (1967) 242-63.
- STROTHMANN, Friedrich W. and L.V. RYAN, "Hope for Eliot's Empty Men", P.M.L.A., LXXIII, 4 (Sept., 1958) 426-32.
- "Hope for Eliot's Hollow Men?", P.M.L.A., LXXV, 5 (Dec., 1960) 637-8.
- STUCKEY, William J., "Eliot's 'The Love Song of J. Alfred Prufrock'", Explicator, XX (Sept., 1961) Item 10.
- STYLER, W.E., "T.S. Eliot as an Adult Tutor", Notes & Queries, XIX (Feb., 1972) 53-4.
- SUGIYAMA, Yoko, "The Waste Land and Contemporary Japanese Poetry", Comparative Literature, XIII, 3 (Summer, 1961) 254-62.
- SULTAN, Stanley, Ulysses, The Waste Land and Modernism, Ken-
nikat Press, Port Washington, N.Y., 1977.
- SUTTON, Walter, "Mauberley, The Waste Land, and the Problem of Unified Form", Contemporary Literature, IX (Winter, 1968) 15-35.
- SWEENEY, James Johnson, "East Coker: A Reading", Southern Review, VI, 4 (Spring, 1941) 771-91; repr. en B. BERGON-
ZI (ed.), T.S. Eliot. Four Quartets, 36-56.
- SWIFT, Jonathan, A Tale of a Tub, Oxford, Clarendon Press, 1958.
- SYMONS, Arthur, The Symbolist Movement in Literature, London, W. Heinemann, 1899.
- TALLEY, Jerry B., "Religious Themes in the Dramatic Works of George Bernard Shaw, T.S. Eliot, and Paul Claudel", Dissertation Abstracts, XXV (1964) 3750.
- TAMPLIN, Ronald, "The Tempest and The Waste Land", American Literature, XXXIX (1967) 352-72.
- TARANATH, Rajeev, "Coriolanus, The Waste Land, and the Co-

- riolan Poems", Literary Criterion, VI, 1 (Winter, 1963) 111-20.
- TATE, Allen, "On Ash-Wednesday", Collected Essays, Denver, Alan Swallow, 1959 (written 1931).
- Reactionary Essays on Poetry and Ideas, London & New York, Charles Scribner's Sons, 1936.
 - "T.S. Eliot", en Reactionary Essays, 214-6; repr. en Jay MARTIN (éd.), A Collection of Critical Essays on "The Waste Land", 31-2.
 - (ed.), T.S. Eliot. The Man and His Work, London, Chatto & Windus, 1967.
- TAUPIN, René, L'Influence du Symbolisme français sur la poésie américaine de 1910 à 1920, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1929.
- "The Example of Rémy de Gourmont", Criterion, X, 41 (July, 1931) 614-25.
 - "The Classicism of T.S. Eliot", The Symposium, III (1932) 64-82.
- TELLO, Jaime, "El Concepto del Tiempo y del Espacio en la Poesía de Eliot", Revista Nacional de Cultura, XVIII, 116 (1956) 113-22.
- THEALL, Donald F., "Traditional Satire in Eliot's "Coriolan"", Accent, XI (Autumn, 1951) 194-206.
- THOMAS, C.T., "Eliot's Burnt Norton", II, 16-23", Explicator, XXXVIII, 3 (Spring, 1980) 15.
- THOMPSON, A.C., "T.S. Eliot and "The Journey of the Magi"", Opinion, VII (1963).
- " THOMPSON, Eric, T.S. Eliot: The Metaphysical Perspective, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1963.
- THOMPSON, Michael B., "Richard Aldington and T.S. Eliot",

Yeats Eliot Review, VI, 1 (1979) 3-9.

THOMSON, James, The City of Dreadful Night and Other Poems,
London, B. Dobell, 1910.

THORMAHLEN, Marianne, The Waste Land. A Fragmentary Wholeness,
Lund, CWK Gleerup, 1978.

THORNTON, Robert D., "Polyphiloprogenitive: The Sapient
Sutlers", Anglican Theological Review, XXXV, 1 (Jan.,
1953) 28-36.

THRASH, Lois G., "A Source for the Redemption Theme in The
Cocktail Party", Texas Studies in Literature and Language,
IX (Winter, 1968) 547-53.

THURLEY, Geoffrey, "T.S. Eliot: The Pattern in the Carpet,
by Elizabeth Schneider", T.S. Eliot Review, III (1976)
68-71.

TILLYARD, E.M.W., "A Cooking Egg", Essays in Criticism, III
(July, 1953) 345-7.

TOMLIN, E.W.F., "T.S. Eliot, Wyndham Lewis and Sherwood
Anderson", Notes & Queries, XXVII, 3 (June, 1980) 237-
8.

TORDEUR, Jean, A la rencontre de Thomas Stearns Eliot, un
Classique vivant, Bruxelles, La Sixaine, s.a..

TORRENS, James, "T.S. Eliot and the Austere Poetics of Valéry",
Comparative Literature, XXIII (Winter, 1971) 1-17.

- "T.S. Eliot and Shakespeare: "This Music Crept By"",
Bucknell Review, XIX, 1 (1971) 77-96.

- "Charles Maurras and Eliot's "New Life"", P.M.L.A.,
LXXXIX (1974) 312-22.

TOURNEUR, Cyril, The Revenger's Tragedy, London, Methuen,
1966.

TRAVERSI, Derek, "The Waste Land Revisited", Dublin Review,
443 (1948) 106-23.

- "Los cuartetos de T.S. Eliot", Filología Moderna, I (1960) 5-34.
 - "La poesía de T.S. Eliot", Insula, XV, 162 (1960) 6, 13; XV, 164/165 (1960) 20, 22.
 - T.S. Eliot. The Longer Poems, London, The Bodley Head, 1976.
 - "Crimen en la Catedral" y el drama poético moderno en Inglaterra, Estudios Escénicos, 6, 7-45.
- TRILLING, Lionel, "Mr. Eliot's Kipling", Nation, CLVII (Oct. 16, 1943) 436, 440, 442.
- TURCO, Lewis, "The Waste Land Reconsidered", Sevanee Review, LXXXVII, 2 (Spring, 1979) 289-95.
- TURNELL, G. Martin, "Baudelaire, the Symbolists, and Mr. T. S. Eliot", Cambridge Review, LI, 1253 (Jan. 31, 1930) 219-20.
- "Wit and Humour in the Poetry of Donne, Eliot and the Symbolists", Venture, 6 (June, 1930) 300-8.
 - "Review of Ash-Wednesday", Cambridge Review, LII, 1267 (Oct. 10, 1930) 14.
 - "The Poetry of Jules Laforgue", Scrutiny, V (Sept., 1936) 128-49.
- TURNER, A.J., "A Note on Murder in the Cathedral", Notes & Queries, n.s., XVII (Feb., 1970) 51-3.
- TURNER, Richard C., "Burbank and Grub-Street: A Note on Eliot and Swift", English Studies, LII (Aug., 1971) 347-8.
- UNGER, Leonard, "T.S. Eliot's Rose Garden: A Persistent Theme", Southern Review, VII (Spring, 1942) 667-89.
- T.S. Eliot: A Selected Critique, New York, Rinehart & Company, 1948.
 - The Man in the Name, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1956.

- Donne's Poetry and Modern Criticism, New York, Russell & Russell, 1962.
- T.S. Eliot, Madrid, Gredos, 1962; colección Tres escritores norteamericanos, vol III, 109-56.
- T.S. Eliot: Moments and Patterns, London & Minneapolis, University of Minnesota Press, 1966.
- "T.S. Eliot's Images of Awareness", Sewanee Review, LXXXIV (Winter, 1966) 197-224.
- (ed.), Seven Modern American Poets, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1967.
- "Eliot in His Time, ed. A. Walton Litz" (A Review), T.S. Eliot Review, II (Spring, 1975) 15-6.
- "The Classic: Literary Images of Permanence and Change, by Frank Kermode" (A Review), T.S. Eliot Review, III (1976) 66-7.
- "The Importance of Recognition: Six Chapters on T.S. Eliot, by Kristian Smidt" (A Review), T.S. Eliot Review, III (1976) 72.
- UPANISHADS, (Transl. Robert Ernest Hume), The Thirteen Principal Upanishads, 1962, (reissue of the 1931 ed.).
- VALERY, Paul, Le Serpent, London, Cobden Sanderson, 1924.
- VALLETTE, Jacques, "T.S. Eliot, Milton et la poésie anglaise", Mercure de France, CCCIII (Aug., 1948) 747-9.
- VALVERDE, José María, "T.S. Eliot desde la poesía americana", Insula, IV, 44 (1949) 1-2.
- VANCE, Thomas, "New Verse, Ancient Rhyme: T.S. Eliot and Dante", Parnassus, V, 1 (Fall/Winter, 1976) 127-46.
- VAUGHAN, Henry, Works, Oxford, Clarendon Press, 1914, 2 vols..
- VERGMANN, Finn, "Ash-Wednesday", Orbis Litterarum, XIV (Winter, 1959) 43-61.

- VERHEUL, K., "Music, Meaning and Poetry in "Four Quartets" by T.S. Eliot", Lingua, XVI (1966) 279-91.
- VERSCHOYLE, Derek, "The Rock", Spectator, 5527 (June 1, 1934) 851.
- VEZA, Laurette, Ezra Pound, Paris, Editions Seghers, 1973.
- VICKERY, John B., "A Comment on Two Phases in The Waste Land", Literature and Psychology, X (Winter, 1960) 3-4.
- The Literary Impact of the Golden Bough, Princeton, Princeton University Press, 1973.
- VIGEE, Claude, "Les Artistes de la faim", Comparative Literature, IX, 2 (Spring, 1957) 97-117.
- VILLACANAS PALOMO, Beatriz, "Los Cuatro Cuartetos de T.S. Eliot", Estafeta Literaria, 553 (I-XII-1974) 16-7.
- VILLORIA ANDREU, Secundino, "Mitos, su uso y función en la obra poética de T.S. Eliot", Letras de Deusto, IV (1974) nº7, 5-51.
- "La "Lady" de Ash Wednesday", Colligite, XX (1974) 82-94.
- Estructuras míticas en poesía (Un aspecto de estilística interna en la obra de T.S. Eliot), Valencia, Editorial Bello, 1978.
- VIRGIL, Eclogues, Georgics, Aeneid, The Minor Poems (Transl. H. Rushton Fairclough), London & Cambridge (Mass.), W. Heinemann & Harvard University Press, 1916, 1918, 2 vols.
- VIVAS, Eliseo, "The Heresy of Paraphrase", Poetry, LXXV, 4 (Jan., 1950) 217-23.
- VISWANATHAN, S., "Eliot and Shelley", Ariel, II, 1 (Jan., 1971) 58-67.
- „ VOSKUIL, Duane, "Some Philosophical Ideas in T.S. Eliot's Four Quartets", North Dakota Quarterly, XL (Summer, 1972) 5-12.
- WADDINGTON, Raymond B., "T.S. Eliot's Reading of George Chap-

- man", Yeats Eliot Review, VI, 2 (1979) 26-8.
- WAGGONER, Hyatt Howe, "T.S. Eliot and The Hollow Men", American Literature, XV (May, 1943) 101-26.
- WAGNER, Robert D., "Letter to the Editor: Lawrence and Eliot", Scrutiny, XVIII, 2 (Autumn, 1951) 136-9.
- "The Meaning of T.S. Eliot's Rose Garden", P.M.L.A., LXIX, 1 (March, 1954) 22-3.
- WAIN, John, "T.S. Eliot", Encounter, XXIV, 3 (March, 1965) 51-3.
- "T.S. Eliot", Langues Modernes, LIX (Mai/Juin, 1965) 115-9.
- "The Prophet Ezra v. "The Egotistical Sublime"", Encounter, XXXIII (Aug., 1969) 63-70.
- WAITE, Arthur Edward, The Pictorial Key to the Tarot, London, William Rider & Son, 1911.
- WALCUTT, Charles C., "Eliot "Whispers of Immortality"", Explicator, VII (Nov., 1948) Item 11.
- "Eliot's "Sweeney Erect"", Explicator, XXXV, 2 (Winter, 1976) 31-2.
- WALKER, Marshall, "Eliot's Little Symphony: A Note on "Gerontion"", English Studies in Africa, XV (Sept., 1972) 99-104.
- WARD, Anne, "Speculations on Eliot's Time-World: An Analysis of The Family Reunion in Relation to Hulme and Bergson", American Literature, XXI (March, 1949) 18-34.
- WARD, David E., "The Cult of Impersonality: Eliot, St. Augustine and Flaubert", Essays in Criticism, XVII (April, 1967) 169-82.
- "Eliot, Murray, Homer, and the Idea of Tradition", Essays in Criticism, XVIII (Jan., 1968) 47-59.
- T.S. Eliot: Between Two Worlds, London, Routledge & K.

Paul, 1973.

WARD, Nicole, "Fourmillante Cité": Baudelaire and The Waste Land", en A.D. MOODY (ed.), The Waste Land in Different Voices, 87-104.

WARREN, Austin, "Eliot's Literary Criticism", Sewanee Review, LXXIV, 1 (Winter, 1966) 272-92.

WARREN, Henry Clarke, Buddhism in Translations, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1891.

WASSER, H., "A Note on Eliot and Santayana", Boston University Studies in English, IV (Summer, 1960) 125-6.

WASSON, Richard, "T.S. Eliot's Antihumanism and Antipragmatism", Texas Studies in Literature and Language, X (Winter, 1969) 445-55.

WATKINS, Floyd C., "T.S. Eliot's Painter of the Umbrian School", American Literature, XXXVI (1964) 72-5.

WATSON, C.B., "T.S. Eliot and the Interpretation of Shakespearean Tragedy in Our Time", Etudes Anglaises, XVII (1964) 502-21.

WATSON, George, "The Triumph of T.S. Eliot", Critical Quarterly, VII, 4 (Winter, 1965) 328-37.

- "Quest for a Frenchman", Sewanee Review, LXXXIV (Summer, 1976) 465-75.

WATSON-WILLIAMS, Helen, "The Blackened Wall: Notes on Blake's London and Eliot's The Waste Land", English, X (Summer, 1955) 81-4.

WATT, Donald, "Eliot, Huxley and 'Burnt Norton, II'", T.S. Eliot Newsletter, I (Fall, 1974) 5-7.

WATTS, Harold H., "The Tragic Hero in Eliot and Yeats", Centennial Review, XIII (Winter, 1969) 84-100.

WEATHERBY, H.L., "Old-Fashioned Gods: Eliot on Lawrence and Hardy", Sewanee Review, LXXV (1967) 301-16.

- "Two Medievalists: Lewis and Eliot on Christianity and Literature", Sewanee Review, LXXVIII (Spring, 1970) 330-47.
- WEATHERHEAD, A. Kingley, "Baudelaire in Eliot's Ash Wednesday, IV", English Language Notes, II (June, 1965) 288-9.
- WEBB, Mark, "John Rhode and the Naming of Eliot's Elder Statesman", Yeats Eliot Review, VI, 2 (1979) 15-8.
- WEBSTER, H.T. and H.W. STARR, "Macavity: An Attempt to Unravel His Mystery", Baker Street Journal, 4 (Oct., 1954) 205-10.
- WEBSTER, John, The Duchess of Malfi, London, Sylvan Press, 1945.
- The White Devil, en C.B. WHEELER (ed.), Six Plays by Contemporaries of Shakespeare, London, O.U.P., 1971, 85-202.
- The Duchess of Malfi, en Six Plays..., 393-502.
- WEIMANN, Robert, "Métaphore et Réalité", Recherches Internationales, 43 (Mai/Juin, 1964) 201-11.
- WEINBERG, Kerry, T.S. Eliot and Charles Baudelaire, La Haye and Paris, Mouton, 1969.
- WEINSTOCK, Donald J., "Tennysonian Echoes in 'The Love Song of J. Alfred Prufrock'", English Language Notes, VII (March, 1970) 213-4.
- WEITZ, Morris, "T.S. Eliot: Time as a Mode of Salvation", Sewanee Review, LX, 1 (Jan./March, 1952) 48-64; repr. en B. BERGONZI (ed.), T.S. Eliot. Four Quartets, 138-52.
- WELLEK, René, "The Criticism of T.S. Eliot", Sewanee Review, LXIV (Summer, 1956) 437-8.
- WENTRAUB, Dennis A., "Auden's 'To T.S. Eliot on His Sixtieth Birthday'", Explicator, XXXI, 9 (May, 1973) Item 75.
- WESTON, Jessie L., From Ritual to Romance, Cambridge, Cam-

bridge University Press, 1920.

WETZEL, Heinz, "The Seer in the Spring: On Tonio Kröger and The Waste Land", Revue de Litterature Comparée, XLIV (1970) 322-32.

WHARTON, Henry Thornton, Sappho: Memoir, Text, Selected Renderings, and a Literal Translation, London, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co., 1907.

WHEELWRIGHT, Philip, "Pilgrim in The Waste Land", en The Burning Fountain, 240-68, 293-6; repr. en The Merrill Studies in The Waste Land (ed. B. GUNTER), 91-116.

- "Eliot's Philosophical Themes", en B. RAJAN (ed.), T.S. Eliot. A Study of His Writings by Several Hands, 96-106.

WHIBLEY, Charles, Studies in Frankness, London, W. Heinemann, 1898.

WHITE, Robert, "Eliot's "The Love Song of J. Alfred Prufrock", Epigraph", Explicator, XX (Nov., 1961) Item 19.

WHITESIDE, George, "T.S. Eliot's Dissertation", Journal of English Literary History, XXXIV (Sept., 1967), 400-24.

- "T.S. Eliot's "Dans le Restaurant"", American Imago, XXXIII (Summer, 1976) 155-73.

- "A Freudian Dream Analysis of "Sweeney Among the Nightingales"", Yeats Eliot Review, V, 1 (1978) 14-7.

WHITLARK, James S., "More Borrowings by T.S. Eliot from The Light of Asia", Notes & Queries, XXII (May, 1975) 206-7.

WILKS, A.J., T.S. Eliot. The Waste Land, London, Macmillan, 1971.

WILLIAMS, Christopher, "East Coker and The Lady of the Lake", Notes & Queries, XXVII, 3 (June, 1980) 238.

WILLIAMS, Helen, T.S. Eliot. The Waste Land, London, Edward Arnold, 1968.

WILLIAMS, Philip, "Whitman and Eliot: Two Sides of One Tradition", Hikaku Bungaku, XV (1972) I-XV.

WILLIAMSON, George, The Talent of T.S. Eliot, Seattle, University of Washington Book Store, 1929.

- "The Structure of The Waste Land", Modern Philology, XLVII, 3 (Feb., 1950) 191-206.
- "T.S. Eliot, 1888-1965", Modern Age, IX (Fall, 1965) 399-407.
- A Reader's Guide to T.S. Eliot, London, Thames & Hudson, 1967.

WILLIAMSON, Hugh Ross, "T.S. Eliot and His Conception of Poetry", Bookman, LXXIX (March, 1931) 347-50.

WILSON, Edmund, "The Poetry of Drouth", Dial, LXXIII (Dec., 1922) 611-6.

- Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930, London, Charles Scribner's Sons, 1931; London, Charles Scribner's Sons, 1931; London, Collins, 1961.
- (ed.), The Crack-Up, New York, New Directions, 1945.
- "The Essays of V.S. Pritchett -- The Journals of Baudelaire", New Yorker, (Nov. 1, 1947) 93-6.

WILSON, Frank, Six Essays on the Development of T.S. Eliot, London, The Fortune Press, 1948.

WILSON, Gary H., "The Shakespearian Design of T.S. Eliot's Poetry", Dissertation Abstracts International, XXXIV (Aug., 1973) 794-5A.

WIMSATT, W.K., "Prufock and Maud: From Plot to Symbol", Yale French Studies, 9 (1952) 84-92.

WINSTON, George P., "Washington Allston and the Objective Correlative", Bucknell Review, XI (1962) 95-108.

WINTERS, Yvor, The Anatomy of Nonsense, Norfolk, New Directions, 1943.

- WOLKOWITZ, Alfred D., "The Myth of the Atridae in Classic and Modern Drama", Dissertation Abstracts International, XXXIV (Sept., 1973) 1262A.
- WOOD, Frank, "Rilke and Eliot: Tradition and Poetry", Germanic Review, XXVII (Dec., 1952) 246-59.
- WOODBERRY, Potter, "T.S. Eliot's Metropolitan World", Arizona Quarterly, XXII (Spring, 1966) 53-66.
- WOODWARD, Daniel H., "Notes on the Publishing History and Text of The Waste Land", Papers of the Bibliographical Society of America, LVIII (July/Sept., 1964) 252-69.
- WORMHOUDT, Arthur, "A Psychoanalytic Interpretation of 'The Love Song of J. Alfred Prufrock'", Perspective, II, 2 (Winter, 1949) 109-17.
- WORTHINGTON, Jane, "The Epigraphs to the Poetry of T.S. Eliot", American Literature, XXI (March, 1949) 1-17.
- WRIGHT, B.A., "Note on Milton's 'Night-Founder'", Notes & Queries, V, 5 (May, 1958) 203-4.
- WRIGHT, George T., The Poet in the Poem: The Personae of Eliot, Yeats and Pound, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1960.
- "Eliot Written in a Country Churchyard", E.L.H., XLIII, 2 (Summer, 1976) 227-43.
- WRIGHT, Keith, "Word-Repetition in T.S. Eliot's Early Verse", Essays in Criticism, XVI (April, 1966) 201-6.
- WRIGHT, Natalia, "A Source for T.S. Eliot's Objective Correlative?", American Literature, XLI (Jan., 1970) 589-91.
- WYCHERLEY, William, The Plain Dealer, London, R. Bentley, 1694.
- WYNDENBRUCK, Nora, "A Personal Note", World Review, 9 (Nov., 1949) 20.

- YAMADA, Akihiro, "Seneca-Chapman-Eliot", Notes & Queries, XVII (Dec., 1970) 457-8.
- "Eliot and Webster", English Studies, LII (Feb., 1971) 41-3.
- YAMADA, Shoichi, "T.S. Eliot and Rémy de Gourmont. On Personality", Studies in English Literature (1971) 163-4.
- YEATS, W.B., "The Adoration of the Magi", en Collected Works, Stratford-on-Avon, The Shakespeare Head Press, 1908, vol. VII, 167-77.
- YEOMANS, W.E., "T.S. Eliot, Ragtime, and the Blues", University Review, XXXIV (Summer, 1968) 267-75.
- YEPES BOSCAN, Guillermo, "T.S. Eliot y la literatura comparada", Anuario de Filología, VI-VII (1967/1968) 7-53.
- Dones y miseria de la poesía, Caracas, Monte Avila Editores, 1973.
- YOKLAVICH, John M., "Eliot's "Cocktail Party" and Plato's "Symposium"", Notes & Queries, CXCVI, 25 (Dec. 8, 1951) 541-2.
- YOUNG, Philip, "Scott Fitzgerald's Waste Land", Filologia e Letteratura, anno X, fasc. II, Nº 38 (1964) 113-20.
- ZALAMEA, Jorge, "¿Quién fue Mister Eliot?", Eco, X (1965) 375-93.
- ZAMPA, Giorgio, "Eliot e Dante", La Stampa, anno 99, 4 (6-I-1965) 11.
- ZULLI, Floyd, "Eliot and Paul Bourget", Notes & Queries, XIII (Nov., 1966) 415-6.

